الشعر العربي في المهجر

اميركا الشمالية

تأليف

الدكتور احسان عباس
الدكتور محمد يوسف نجم

دار صادر
بيروت

الشعر العربي في المهجر

الشعر العربي في المهجر

اميركا الشمالية

تأليف

الدكتور احسان عباس

الدكتور محمد يوسف نجم

دار صادر
بيروت

الطبعة الثالثة ١٩٨٢

دار صادر : صندوق بريد ١٠ – بيروت

مقدمة

ان هذا البحث الذي نكتبه اليوم هو وليد أخوّة روحية وتقارب ذوقي يعودان الى بدء تعارفنا وتآلفنا واشتغالنا بالادب . وقد وضعناه بيننا موضع الدراسة والتمحيص والمعاودة والتنقيح مدة من الزمن ، حتى نتجت هذه الملاحظات التي نصوغها اليوم للقارىء العربي، رأياً مشتركاً تأخذنا تبعته ويلزمنا خطأه وصوابه .

واننا حين ننحي جانباً ما كتبه الادباء والباحثون عن الشعر المهجري، فلا نفعل ذلك تقليلاً من شأنه او غضاً من قيمته، فالدراسات الأدبية صرح شاهق يساهم كل قلم في اقامته وتمريده بما هيىء لصاحبه من موهبة، وبما تمده به طبيعة ذوقه ونوع ثقافته .

وانما حاولنا ان ندرس نتاج هذه المدرسة الشعرية الأصيلة – التي تعتبر أقوى مدرسة في شعرنا الحديث تمسكاً بالقاعدة الفكرية وتمثلاً للمذهب الفني – دراسة تقوم على الاستبطان والاستقراء وتحليل النموذج من الداخل ، لننفذ منه إلى القاعدة .

ونحن حين نلقي بهذه الدراسة بين يدي القارىء ، انما ننحرف به إلى حين قد يطول ، عن الطريقة الأكاديمية الجافة في دراسة الادب ونقده ، وننأى عن صخب الأرقام والتواريخ والاحصاءات التي قد تضفي على العمل العلمي مظهراً ولكنها لا تكسبه جوهراً. آملين في ان تغدو هذه الطريقة في يوم من الأيام، حين تستوي على ساقها ، وسيلة مقبولة لتفسير الأدب وتذوقه .

المؤلفان

لبنان في القرن التاسع عشر

كانت فتنة الستين ، آخر محاولة تعاون فيها الاقطاع والمؤسسات التي تؤيده والمطامع الاستعمارية ، ودسائس الدول الاجنبية المستثمرة ، للقضاء على تلك الروح المتوثبة التي اخذت تتفتح على ارض لبنان، وتهدد هذه المؤسسات البالية بالويل والدمار . وذلك لكي يتاح لهم الدخول من الباب الخلفي ، للسيطرة على هذا البلد، الذي كان يعتبر بحق مدخلاً للشرق بأجمعه. معتمدين على حجج واهية البسوها أسمال الحقوق والقانون، واوهموا الناس بأن فيها تبريراً لكل تدخل اجنبي ، يفرض على لبنان باسم المحافظة على حقوق الاقليات ، السياسية والدينية .

وقصة هذا التفتح هي قصة النهضة اللبنانية التي اخذت تطلُ برأسها في النصف الثاني من القرن الماضي ، نتيجة عوامل مختلفة ، فتشمل جميع وجوه الحياة في لبنان .

وقد ارتبط تاريخ هذا التفتح ، شئنا ام ابينا ، بتاريخ البعثات التبشيرية التي أمّت لبنان في القرن الماضي ، فألقت في بركة حياته الراكدة حجراً ، وايقظت اهله من سباتهم ، وفجرت في ارضهم ينابيع الثقافة الانسانية، فشربوا منها عللاً بعد نهل ، واطلقوا في مراعيها الخصبة نفوسهم التي سجل لها التاريخ آيات من التوثب والطموح. واولى هذه البعثات هي الانجيلية المشيخية (البريسبتيرية)، التي اتخذت لها مركزاً في بيروت سنة ١٨٢٠ ، وازداد نشاطها بعد الفتح المصري ، وما رافقه من تسامح نسبي شجع اصحاب هذه الرسالات، على المضي في اعمالهم قدماً .

وقد ابدى الانجيليون نشاطاً ملحوظاً في حقل التعليم وانشاء المدارس ، التي بلغ عددها سنة ١٨٦٠ ، نحواً من ثلاث وثلاثين مدرسة . وكانت طبيعة العمل في هذه المدارس الحديثة تحوجها الى المدرسين والمربين، الذين تدربوا على اساليب التربية الحديثة . ولهذا حاول رجال البعثات تلافي هذا النقص، فأنشأوا مدرسة في عبيه سنة ١٨٤٦ . وكذلك احتاجت هذه المدارس ، الى كتب حديثة، غير تلك التي كانت توضع في أيدي الطلاب في المدارس المحلية كمدرستي عين طورا وعين ورقة، ولذا وضعوا المناهج الحديثة ووكلوا إلى بعض الادباء، ومنهم الشيخ ناصيف اليازجي والمعلم بطرس البستاني ، أمر تنفيذها وإعداد الكتب المناسبة لها . ثم توّجوا نشاطهم في حقل التعليم بتأسيس الكلية السورية الانجيلية في بيروت سنة١٨٦٦ (الجامعة الاميركية في بيروت اليوم)، التي قامت بدور خطير في نهضتنا الحديثة ، سنضطر إلى التحدث عنه والتنويه بأهميته ، في مواضع شتى من هذا التمهيد .

وكان الانجيليون واليسوعيون فرسي رهان في حلبة السباق التعليمي ، على حد قول أحد رؤسائهم في خطاب له القاه في لندن سنة ١٨٩٠ ، جاء فيه :

«إن اليسوعيين في سورية لا يفعلون شيئاً سوى تقليدنا. فقد انشأنا مدارس للمعلمين والمعلّمات ، وأنشأنا مدارس ابتدائية للذكور والاناث فأنشأ اليسوعيون ما يماثلها. وقد أنشأنا جامعة بروتستانتية فحصلوا من رومة على إذن بإنشاء جامعة في بيروت، وأنشأنا مدرسة للطب فأنشأوا مثلها، وأنشأنا مطبعة باللغة العربية فأنشأوا بدورهم اخرى ... »

ولا يعنينا في هذا البحث الموجز أن نسهب في وصف نشاط البعثات التبشيرية ، وتقصي أعمالها في حقلي التعليم والنهوض بالبلاد ، وقد أغنتنا المراجع الكثيرة عن ذلك . ولكن يعنينا بوجه خاص أن نتبين النتائج التي تخلفت عن هذه البعثات ومدارسها، وما تركته من أثر في المجتمع اللبناني في القرن الماضي.

لقد قدم الانجيليون إلى البلاد، يحملون في ايديهم الكتاب المقدس، ليضعوه

في ايدي الناس ، مترجماً ببيان عربي فصيح ، وذلك لكي يلغوا الواسطة التي تقف بين العبد وربّه ، فيتاح له اكتشاف الله بنفسه . وقد هزّت هذه الحركة نفوس بعض المثقفين المحدثين ، الذين تلقوا علومهم في المدارس الوطنية القديمة أو في المدارس الحديثة ، فثاروا على بعض المواضعات الدينية التي ارتبطت في أذهانهم بعبودية الاقطاع والسياسة التركية، وكان أسعد الشدياق الشهيد الاول لهذه الحركة . ولا يعنينا هنا ان نتوسع في الحديث عما لاقاه من صنوف الإعنات والاضطهاد والطغيان، ولكن الذي يعنينا حقاً، هو دلالة هذا الحادث من حيث تمثيله للوعي اللبناني النامي آنذاك ، إذ تلخصت فيه عبرة القرن التاسع عشر في لبنان .

ونحن نتحسس فيه بوادر نهضة اجتماعية اصلاحية ، انبثقت من صفوف الطبقة الوسطى الصغيرة ، التي اخذت تنضو عن نفسها ثياب التقليد البالية ، وتفك الاغلال التي طالما رسفت فيها ، وترمي بأبنائها في وجه المؤسسات القديمة، ليسخروا من منطقها وتعاليمها ، وليقيموا ايمانهم على قواعد جديدة من التفكير الحر ، الذي لا تعترض سبيله شريعة مستحدثة ، أو واسطة تبيح لنفسها حقاً من حقوق الملك الإلهي على الارض .

وقد امتد نشاط البعثات الانجيلية الى تعليم المرأة ، فأسس عالي سميث وزوجته مدرسة للإناث منذ سنة ١٨٣٤ ، وتبعتها مدارس عدة انشئت على غرارها أو تقليداً لها . وأخذ أدباء العصر ، يتحسسون قضية المرأة، ويشعرون بأن نهوض المجتمع ، لا بد من أن يقوم على ساقين وأن يطير بجناحين . فانبروا لمناصرتها على المنابر وفي الصحف والجمعيات، وكان المعلم بطرس البستاني الذي عمل مع الاميركيين معلماً ومترجماً ومؤلفاً ، اول من جاهر بنصرتها وذلك في خطابه الذي القاه سنة ١٨٤٩. وقد استعرض فيه تاريخ المرأة منذ القدم، وتحدث عن منزلتها المتواضعة في بلادنا آنذاك ، ثم دعا إلى تعليمها لتقوم بواجباتها تجاه المجتمع . ووضع منهجاً لهذا التعليم يتفق مع حالة البلاد

وطبيعة وظيفة المرأة في المجتمع. وبيّن الاضرار الناجمة عن جهلها وتأخرها.

وكانت قضية تعليم المرأة والنهوض بمستواها العقليّ والاجتماعيّ، ركناً من أركان العمارة الشدياقية، في «الساق على الساق» و«كشف المخبّا» و«الواسطة» و«الجوائب». وقد قدم زوجته في «الساق على الساق» مثلاً حياً على إمكان تطور عقلية المرأة بالتدريب والممارسة، فهذه الفارياقية التي بدأت حياتها معه في مصر، غفلاً ساذجاً، أصبحت في مالطة وأوروبة تناقشه وتجادله، وتقرع حجته بالحجة.

وسار سليم البستاني على نهج أبيه، فناصر المرأة منـاصرة قوية على صفحات «الجنان»، والقى في سنة ١٨٨٣ خطبـة موضوعها: «إن التي تهزّ السرير بيسارها تهزّ الأرض بيمينهـا.» وتبعهم عدد من الأدباء، حتى غدت قضية مناصرة المرأة، وتمتعهـا بالحياة الحرة الكريمة من المسلّمات التي لا تحتاج إلى فضل بيان.

وهكذا أدّى التعليم، وخاصة ما تمّ منه في مدارس الإنجيليين، الى تحرير الفرد وتزويده بسلاح قوي يلاقي به الحيـاة قوياً شجاعـاً، ويثبت قدمه في مستنقعها غير هيّاب ولا وجل. ونشأت فيما بعد، طبقة من المثقفين، الذين انهالوا بمعاولهم على تقاليد المجتمع البالية، وكانوا دعاة التحرر والتحرير في ذلك الوقت الذي استنامت فيه العقول لسلطان التقاليد البالية، وخضعت فيه النفوس لارهاق الحكم السياسي الدخيل.

إلاّ أنهم بعد أن غبروا زمناً يكتبون وينشئون، لينوّروا الرأي العام، وجدوا أن ثمرة جهادهم، لا تعود عليهم بالخير، وان عادت على مجتمعهم بالنهوض والاصلاح، ووجدوا أن أبواب الوظائف تقفل في وجوههم، ما داموا يحملون بين جوانحهم شعلة الاخلاص والتحرير. وكان التعليم الفني والمهني معدوماً أو كالمعدوم، ولذا حملوا على أن يغيروا من مناهجهم حملاً، فارتبط كفاح بعضهم بكفاح الطبقة الوسطى الناشئة، التي بدأت تتكون من صغار التجـار ورجال الصناعات التي زاحمتها الصناعة الأجنبية، وصغار الموظفين. وعقدوا الخناصرعلى

تحطيم سلطان الاقطاع والرجعية . وآثر بعضهم العافية ، فهاجر الى مصر ، أو إلى العالم الجديد، يحمل في نفسه بذور هذه الثورة الرومانطيقية ، التي ما لبثت أن نمت واشتد عودها ، وآتت اكلها طيباً .

زد علىهذه العوامل مجتمعة، ان سلطان المدارس الحديثة على النفوس، أخذ يزداد ويتسع نطاقه، حين ارتفع مستواها إلىمرتبة التعليمالجامعي، وبدأت تبث في أبنائها روحاً جديدة ، تكمل الروح القديمة وتمدها بأسباب التطور والحياة. فانتشرت العلوم الحديثة القائمة على منطق العلم الدقيق والتجربة الحسية التي تمحص الحقائق على ضوء المنطق والفلسفة ونظريات العلم ، وأصبح هذا السلاح القوي ، خطراً جديداً يهدد ما تبقى من سلطان الرجعية والإقطاع . وكانت مجلة «المقتطف»، التي صدرت في أول الربع الأخير من القرن الماضي، رمز هذه الحركة الجديدة. إذ أخذت على عاتقها تبسيط العلم وتعميمه بين مختلف طبقات القرّاء، لتغيّر من مفاهيمهم وتعدّل من مثلهم، بحيث يصبحون من أبناء الحياة الجديدة حقاً وصدقاً ، فيتيسر لهم حينئذٍ مواكبة ركب المدنية الحديثة ، متأثرين مؤثّرين . وقد عرف الناس من خلالها نظرية داروين في أصل الأنواع واشتركوا في تحبيذها ونقضها ، فحركوا ما ركد من آسن الحياة العربية ، وعرفوا كذلك مارتن لوثر ، الذي انكر الواسطة المصطنعة بين العبد وربّه ، وعرفوا كذلك جاليليو وبرونو وكوبرنيكس ، الذين أثبتوا كروية الأرض ودورانها ، فنقضوا بعض نصوص الكتب المقدسة . وعرفوا ايضاً باكون واضع المذهب التجريبي في الفلسفة والعلوم ، الذي حمل على المنهج النظري ، وانكر سلطان الحتمية والقضاء والقدر . وجوتنبرج مخترع الطباعة الذي يسّر نشر العلم بين الجماهير .

هذا ما كان من أثر البعثات الثقافية في لبنان في القرن الماضي . ولما كان همنا في هذا التمهيد ، تبين أثر الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، التي أحاطت باللبنانيين في القرن الماضي ، في بذر بذور الرومانطيقية والفردية في

نفوس اللبنانيين ، – لنبرهن على أن المهـاجرين حملوا معهم هذه البذور من بلئتهم الاولى ثم استنبتوها في البيئة الجديدة ، التي احتضنتها ومدتها بأسباب التفتح والازدهار – وجب علينا أن نلم بطرف من مظاهر الحيـاة الاقتصادية والسياسية في لبنان آنذاك .

كان لبنان في القرن الماضي مجتمعاً زراعيـاً ألم بحظ ضئيل من الصناعات اليدوية البدائية ، التي يحتاج إليهـا أبـناؤه في حياتهم البسيطة . وكان فلاحوه يعتمدون على الأساليب اليدوية البدائية في البذر والجني ؛ وعـلى طرق الريّ الطبيعي ، أو على ما تبقى من مشروعات الري التي قام بها الرومان . مما أدّى إلى تناقص الأرض الصالحة للزراعـة بفعل العوامل الطبيعية وتكرار المحاصيل واستنفاد المواد الطبيعية في التربة ، وإلى ضعف نتاج مـا تبقى منها . كما أن الآفات الزراعية التي كانت متفشية آنذاك، كانت تفتك بالمحاصيل فتكاً ذريعاً، دون أن يجد الفلاح بين يديه ، من الوسائل العلمية الفعالة ما يعينه على مكافحتها والحدّ من غربهـا . كما أن الأحراج كانت تتوارى عن وجه الأرض تدريجاً بسبب استهلاكها في بعض الصناعات البسيطة كصناعة الكلس وصهر الحديد في كسروان والمتن والشوف .

أما المزروعات الاخرى كالحبوب والقطـاني والفواكه والتبغ والتنبـاك وقصب السكر ، فقد كانت تسدّ حاجة المستهلك المحلي في بعض المواسم ، وفي البعض الآخر كان يعتمد على الاستيراد من الخارج في سد نقص المحاصيل .

وقد تعاون الإقطاع وحلفاؤه من المؤسسات الدينية والحكومية في البلاد، على إرهاق الفلاح بضروب العسف والطغيان ، وعلى محاربته في عيشه . فكان السيد الإقطاعي يتصرف في هذه القطعان البشرية تصرف المالك، وتأتي الضرائب الفادحة كالويركو والميري ، لتقضي على بقية مـا له من أمل ، في حياة بسيطة يكتفي فيها بخبز الكفاف .

اما الصناعات البدائية التي اشتهرت بهـا بعض القرى ، فقد كانت آخذة في

التدهور ، لعوامل داخلية وأخرى خارجية. فكانت صناعة حلّ الحرير ، وهي أهم هذه الصناعات، تلاقي منافسة شديدة من أصحاب المعامل الأوروبية الحديثة، التي أخذت تنتشر في البلاد بعد الامتيازات التي منحها إياها البروتوكول الدولي، الذي فرض على البلاد —لرعاية مصالح الدول الأجنبية ورعاياها في المقام الأول— بعد فتنة الستين ، التي أشعل هؤلاء نارها عنوة واقتداراً . مما أدّى إلى ضعف المعامل المحلية البدائية ، لأنها أصبحت لا تعود على أصحابها بثمرة مجدية بعد انتشار الآلات الميكانيكية ، التي كانت تنتج إنتاجاً ضخماً في وقت قصير ، وبتكاليف زهيدة ، فكانت تلاقي حاجات الأسواق الخارجية من حيث الكمية والأسعار . وحسبنا دليلًا على أثر هذه المنافسة الخطرة ، على الصناعة اللبنانية ، تناقص عدد المعامل الوطنية عاماً بعد عام . فقد جاء النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وفي لبنان ١٥٤ معملًا لحلّ الحرير تشتمل على ٨٦٦٩ دولاباً ، يعمل فيها اثنا عشر ألف عامل . ولكن ما كاد القرن ينسلخ حتى اضطر كثير من أصحاب تلك المعامل إلى أن يقفلوا مصانعهم ويسرحوا عمالها ، فتناقص عددهم إلى النصف .

ثم إن نظرة سريعة الى التاريخ الاقتصادي العالمي آنذاك، تطلعنا على سبب آخر من أسباب هذه الأزمة . ففي الفترة التي عقبت سنة ١٨٦٠ ، حدثت تطورات هامة في الاقتصاد السياسي العالمي ، وذلك أنه « في أوائل سنة ١٨٦٠ تمّ التوقيع على معاهدة التجارة المنعقدة بين فرنسا وانكلترا، وانتهى عهد الحماية الاقتصادية التي كانت تعيق التجارة ، وبدأ عهد جديد من الحرية الاقتصادية والعلاقات السلمية بين الدول الاوروبية . وفي السنة المذكورة دخلت جيوش الدول الأوروبية مدينة بكين وفتحت أبواب الصين إلى التجارة العالمية ... واستقرت فرنسا في عاصمة الهند الصينية واحتلت انكلترا مضايق الملايو وشقت روسيا طريقها نحو البحر المحيط الهادىء من مرفإ فلاديفستوك ... وأدى كل

ذلك إلى توسيع نطاق التجارة العالمية توسيعاً كبيراً جداً ... »[1]

وكان من نتيجة ذلك ، ان اخترعت السفن التجاريــة الكبيرة ، فدخلت بلدان الشرق الأقصى في نطاق التجارة العالمية ، وطغى حريرها على الأسواق ، نظراً لاستعمال وسائط الحل المستحدثة الـتي ادّت إلى هبوط الأسعار وتجويد المحصول .

وكذلك انحطت صناعة النسيج والديما في دير القمر وبعبدا والزوق وبيت شباب وبكفيا، بسبب انصراف الذوق المصري عنها، وميله إلى الملابس التركية والإفرنجية ، ثم أتت منافسة البضائع الأجنبية ، عاملاً جديداً في اضعاف هذه الصناعة ، ولا سيما ان سكان البلاد أَخذوا يقبلون عليها بعد أن ارتفع مستواهم الذوقي ، واطلعوا عـلى انواع من الازياء الأُوروبية ، التي كان يرتديهـا الاوروبيون في لبنان .

اما صناعة التبغ ، فقد كانت منتعشة في أوائل القرن . ثم ازداد انتعـاشها بعد إقبال المصريين عليها وإدخال البزر الإسلامبولي في العقد الرابع من القرن الماضي . ثم كان لانصراف المصريين عن التبغ اللبناني إلى التبغ التركي المصنوع، ولتأسيس شركة الحصر سنة ١٨٨٣ ، أثر كبير في اضعاف هذه الصناعة .

أما الصناعات والموارد الأُخرى، كصهر الحديد وصيد الأسماك والإسفنج والحياكة والتطريز، فقد كانت تسد حاجة المستهلك المحليّ ، ثم أَخذت تضعف بسبب تناقص الموارد ، ومنافسة الصناعات الأجنبية وتحول الذوق .

وهنالك عامل آخر ، كان له أثر كبير في إضعاف مركز الصانع والفلاح. هو الاستدانة من المصارف الأجنبية التي انتشرت في البلاد بعد الستين ، بربا فاحش، كان كثيراً ما يؤدي إلى تراكم الديون على المستدينين ، فيضطرون الى

---

[1] ساطع الحصري – آراء واحاديث في التاريخ والاجتماع ، (مطبعة الاعتماد بمصر) ص ١٣٠– ١٣١ .

بيع أراضيهم أو تصفية مصانعهم ، فتتلاشى بذلك تدريجاً موارد الرزق ، ورؤوس الأموال ، فيضطر اللبناني ، إلى أن يولي وجهه شطر المهجر المصري أو الأميركي ، انتجاعاً للرزق وسداً للعوز ودفعاً للفاقة .

ولا ننكر أن نظام المتصرفية ، قد أتاح للفلاح شيئاً من الحرية والأمن ، إذ نصت المادة السادسة منه على مساواة الجميع أمام القانون وإلغاء كل الامتيازات الإقطاعية وخاصة امتيازات المقطعين . إلا أنه من ناحية أخرى فتح الباب واسعاً أمام الأجانب الذين وجدوا في ظله أمناً واستقراراً، فتدفقوا على البلاد وشَجُعوا على الخوض في الأسواق التجارية مستوردين ومصدرين ، وأقاموا المؤسسات المصرفية والشركات التجارية، فسرقوا لقمة العيش من افواه أبناء البلاد الذين لم يكونوا في حالة من الوعي والخبرة ، تساعدهم على الثبات في هذا الميدان والصمود في معركة لا يتكافأ فيها الخصمان .

ومن الناحية السياسية ، كان لبنان خاضعاً للأمركزية الإقطاعية ، فكانت البلاد مقسمة إلى إقطاعات يعينها أمير البلاد ، وقد دخل القرن التاسع عشر ولبنان خاضع لسيادة الأمير بشير الثاني الشهابي (١٧٨٨ – ١٨٤٠) . وكانت هذه الفترة من تاريخه تتميز بما تتميز به الحكومات الإقطاعية من الفساد ، وضياع المسؤولية، وتوزعها بين الباب العالي ووالي عكا وأمير لبنان والمتسلمين. والرابطة القوية التي كانت تربط بين هؤلاء جميعاً هي تقديم الجزية التي يبتزونها من أموال الشعب البائس لينالوا بها حظوة، أو لينفقوها في ملاهيهم ونزواتهم .

ولم يكن كرسي الإمارة ثابتاً تحت الأمير بشير نفسه ، فقد اضطر إلى الهرب مرة من وجه الجزار إلى مصر ، حين حلت عليه نقمته بسبب تقاعسه عن إرسال المدد اليه حين هاجم نابليون عكا، واضطر مرة ثانية إلى الهرب عندما ثارت عليه جموع الشعب في عاميّة انطلياس سنة ١٨٢٠، ورفضوا دفع الضرائب الاستثنائية، التي فرضها عليهم ليرضي مطامع والي عكا الجديد، عبدالله باشا، كي لا يخسر الخلعة السنية التي توطد أقدام امارته في لبنان . وعندما عجز الأمير بشير

عن إخضاع الشعب وتفكيك عرى وحدته ، كتب الى سيده والي عكا يقول: « عجزت عن الولاية وتركت بلادي وعيالي وتوجهت نحو الشام » . وقد لجأ الأمير بشير إلى حوران ، ولم يعد إلى الحكم إلا بعد توسط درويش باشا والي دمشق ، الذي بذل مساعي كبيرة حتى رضي عبد الله باشا عن صنيعته .

وكذلك هرب مرة اخرى إلى مصر، عندما نشبت الحرب بين والي دمشق ووالي صيدا. وفي اثناء ذلك توثقت أواصر الصداقة بينه وبين محمد علي حاكم مصر . وقد تدخل محمد علي لدى الباب العالي ، حتى سمح للأمير بشير ولعبد الله باشا حليفه بأن يعودا إلى الحكم ، فعاد الشهابي إلى لبنان، وعاد عبدالله باشا إلى عكا . وقد كانت هذه الوساطة منة لمحمد علي على الأمير بشير، ويداً قدمها عنده ليساعده في حملته ، التي تمت سنة ١٨٣١ ، باحتلال إبراهيم باشا لسورية، ثم تهديده للسلطان العثماني في عقر داره. وقد استمر الاحتلال المصري لسورية حتى سنة ١٨٤٠ ، واضطر إبراهيم باشا إلى الجلاء بجيوشه بعد ثورة الشعب عليه في فلسطين وسورية ، وإنذار الدول الاوروبية له . وبانتهاء عهد الحكم المصري – الذي أبدى في أول أمره شيئاً من التسامح، ولكنه انتهى بابتزاز الأموال واحتكار الحرير لمصلحة الدولة المصرية، وتجنيد اللبنانيين بالقوة – انتهى عهد الأمير بشير الظالم ، إذ نفي إلى مالطة ونقل اليها بالقوة على ظهر مركب بريطاني. وأخطر ما في الأمر، ان نفوذ الإنكليز أخذ يزداد في لبنان، بعد الاحتلال المصري .

ورأت الدولة العثمانية أخيراً أن خير وسيلة لإضعاف لبنان ، واخضاعه لسيطرتها ، هي إثارة الفتن بين سكانه . وقد بدأت نيران هذه الفتن تندلع منذ سنة ١٨٤١ حتى بلغت ذروتها في فتنة الستين ، التي اشتركت في تأجيجها الدولة العلية ، والدول الاوروبية ذات المصالح المتعددة في لبنان والشرق . ومنح الجبل على أثر ذلك نوع من الاستقلال الذاتي ، وضعت أسسه سنة ١٨٦١ ، ونقحت بعد ثلاث سنوات ، وحمته الدول السبع التي اشتركت في إعداده

وهي الدولة العلية وانكلترا وفرنسة وروسية وبروسية والنمسة ثم ايطالية التي انضمت إليها سنة ١٨٦٤ . وقد هيّأ هذا النظام للبنان نوعاً من الاستقرار ، إلا أنه – كما ذكرنا آنفاً – أتاح للأجانب أن ينقضوا على اقتصاديات البلاد ، في حماية القانون ، ولذا اضطر كثير من أبناء البلاد إلى تركها ، والتوجه إلى المهاجر في مصر واسترالية والأمريكتين .

ويجب ألا يغيبنّ عن بالنا الدور الهام الذي اضطلع به اللبنانيون في حركة القومية العربية والانتقاض على الحكم العثماني في عهد الطاغية عبد الحميد . وحسبنا أن نذكر قصائد اليازجي الابن الثلاث – الميمية والبائية والسينية – التي القاها في الجمعية السورية ، لنرى جرأة اللبناني وإخلاصه للفكرة العربية في وقت كانت فيه السلطات تأخذ الناس بالشبهات، وتقتلهم بالريب. وقد انتشرت هذه القصائد انتشاراً واسعاً، لا في الصحف والمجلات ولكن على ألسنة القوم، إذ أن روحها الثورية القوية ، كانت تحول دون نشرها أو التصريح باسم قائلها. ومثل هذه القصائد ، قصائد أخرى كثيرة ، وخطب كانت تلقى في الاجتماعات السرية ، وفي أندية الجمعيات التحررية ، وهي تنم عن وعي قومي متفتح ، أحدثته في نفوس المثقفين آنذاك أحوال البلاد، وإدراكهم الصحيح لمعنى التحرر والاستقلال ، واطلاعهم على أخبار الثورات العالمية ، وقد كانت الثورة الفرنسية أقربها إلى اذهانهم آنذاك .

* * *

هذه لمحة عن الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في لبنان، خلال القرن الماضي . ولما كان الأدب مرآة الشخصية والبيئة ، والتعبير الصادق عن وقوع الحياة المحيطة على وجدان الكاتب وتأثيرها فيه وتأثرها به ، وجب علينا أن نتبين صورة هذه الحياة ، كما جلاها لنا ادباء اليقظة .

قلنا ان لبنان في القرن التاسع عشر ، شهد ظهور الطبقة الوسطى . ومن خصائص هذه الطبقة: **الفردية** ، إذ أنها تقوم على أكتاف الرجل العصامي الذي

يشق طريقه في الحياة بسعة الحيلة والمثابرة والمنافسة الحرة والتدافع بالمناكب. وكما تقوم فلسفتها في الحياة على الفردية والاجتهاد الشخصي ، كذلك هي في العلوم والآداب والدين أيضاً.

وأول خطوة يخطوها الادب المتخلف ، في سبيل الانتعاش والازدهار ، هي الترجمة. فالترجمة هي سبيل التقليد. والتقليد هو المدرسة الاولى للاصالة. وأول ما يطالعنا من مترجمات عهد اليقظة، في النصف الأول من القرن الماضي، قصة «روبنسون كروزو» لدانيال ديفو ، التي ترجمها بطرس البستاني بتكليف من المبشرين الإنجيليين، وطبعت في مطبعتهم بمالطة سنة ١٨٣٥ ، باسم «التحفة البستانية في الاسفار الكروزية».

وقد يزول عجبنا من الحرص على ترجمة هذه القصة في ذلك الوقت المبكر، على ضعف التيار القصصي آنذاك ، إذا عرفنا أنها كانت أصدق تعبير عن أفكار الطبقة الوسطى الانكليزية ، التي كانت آخذة في النمو في القرن الثامن عشر، وخير دفاع عن مثلها وأحلامها. وقد عبر الكاتب عن كل ذلك، بقوله في مطلع القصة على لسان البطل :

« وكان أبي على جانب عظيم من الحكمة والرصانة فأخذ يقدم لي نصائح فاضلة وينذرني أن أعدل عما عزمت عليه . وفي ذات يوم صباحاً دعاني إلى مخدعه الذي لم يكن يفارقه لمرض في رجليه وأخذ يكلمني بحرارة ونشاط عن هذا الأمر . وسألني : هل يوجد عندك سبب غير حب السفر والجولان يحملك على مباينة بيتي وترك وطنك العزيز، حيث يمكنك التداخل مع أصحاب التقدم والنجاح في امور الدنيا **بواسطة الجد والاجتهاد** وان تعيش مع ذلك عيشة راحة ولذة. ثم قال: ان الذين يتغربون بقصد الربح اما من القوم الذين سدّت عليهم ابواب النجاح في بلادهم او من أصحاب الغنى والثروة العظيمة. فان هؤلاء يطلبون الارتقاء بواسطة جدهم في طلب الاسباب ويجعلون لأنفسهم شهرة بواسطة اعمال خارقة للعادة . ولكن هذه الامور هي إما أعلى او أدنى منك

جداً، وان حالتك هي متوسطة ، أو بالحري في **أعلى طبقة من درجة الدنيا.** وإنه قد وجد بالاختبار المستطيل **ان هذه الدرجة هي أحسن الحالات في العالم وأكثرها موافقة لراحة الانسان.** لأنها غير خاضعة للشقاء والمصاعب والاتعاب والاوجاع التي تلاصق عيشة من كان في درجة الدنيا ولا محفوفة بالكبرياء والتنعم والطمع والحسد التي توجد في من هم في الدرجة العليا ... ثم قال : إذا لاحظت الامور يظهر لك دائماً ان مصائب الحياة يشترك فيها القسم الاعلى والقسم الأدنى من بني البشر . وأما الحالة المتوسطة فان مصائبها تكون أقل وتقلباتها لا توازي تقلبات الحالتين الآخرين . أي ان أصحاب الحالة المتوسطة لا يكونون عرضة وهدفاً لأمراض الجسد وقلق العقل كما يكون الذين بواسطة سوء التصرف والتنعمات والشراهة من الجهة الواحدة، او مصاعب العمل وتعذر الاحتياجات وقلة الأكل وخباثة الاطعمة من الجهة الاخرى يجلبون على أنفسهم أمراضاً وعللاً من شأنها أن تنتج بالطبع من معيشتهم . وإن الحالة المتوسطة تكون دائماً مقرونة بجميع أنواع الفضايل والتمتعات » [١] .

فروبنسون كروزو بطل القصة ، يمثل إذن الفتى البورجوازي برغبته الشديدة في المعرفة وإيمانه بالتجربة العملية وركوب متن المخاطر ، وفي علاقاته بالطبيعة التي تكتنفه ، والخالق الذي برأه وبرأ الكون . والقصة تدور حول حياة هذا الفتى المغامر الذي ينتمي إلى إحدى أسر الطبقة الوسطى ، وتمرده على أسرته وهربه إلى البحر على ظهر إحدى السفن ، حيث ابتدأ حياة مليئة بالمغامرات ، إذ تحطمت سفينته مرات عدة ، ثم استقرت به الحال في البرازيل وأمضى فيها بضع سنوات يعمل في الزراعة وجمع المال . إلا أن طموحه الشديد الذي كان مهمازاً يخز جانبيه دائماً للوصول إلى حياة أفضل ، لم يقف به عند هذا الحد ، بل حمله إلى مجاهل أفريقيا ليجلب عدداً من العبيد

١ التحفة البستانية في الأسفار الكروزية : ٢ – ٣ .

يستخدمهم في مزارعه الشاسعة . وقد كانت هـذه الرحلة ، بداية عهد التجربة الشخصية الصحيحة بالنسبة إليـه . إذ تحطمت سفينته وقذفت به الأمواج إلى سواحل جزيرة مجهولة ، عاش فيها مدة تزيد على عشرين سنة، قضاها في التجربة والاختبار في شؤون الحياة العملية البسيطة . فقد روض المعيز البرّي واستصلح الأرض واستنبت بعض المزروعات ، وعاش حياة تقية عكف فيها على قراءة الكتاب المقدس ، **فعرف خالقه دون واسطة** ، وحافظ على السبت ، وعلى النظافة الروحية والجسدية . وقد استطاع أثناءَ إقامته في هذه الجزيرة أن ينقذ أَحد الزنوج من أكلة لحوم البشر ، فعلمه لبس الثياب وهداه إلى النصرانية ، وأنقذ روحه من الهـلاك ، وأسماه « فرايدي» (جمعه) . وأصبح جمعه هذا ساعده الأيمن في تحمل مشقات الحياة في الجزيرة . وبعـد أن أنقذه ومدّنه ، استطاع أن ينقذ أباه أيضاً ورجلًا إسبانياً ، وقد حاول أن يهدي الأول وأن يرد الثـاني إلى البروتستانتية ولكنه لم ينجح معهما ، فآثر التسامح واللين ، ومعاملتهما بالمحبة والمعروف تحقيقاً لنصرانيته .

واستطاع روبنسون ، أن ينشيء دولة ديموقراطية صغيرة، رعيته فيها ثلاثة أشخاص يدينون له بحياتهم . وقد عبر عن ذلك بقوله :

« فصارت جزيرتي حينئذ معمورة بالسكان، وصرت أحسب نفسي غنياً بالرعايا. وكنت أفرح مبتهجاً عندمـا أتأمل كيف كنت كأني ملك كبير . فكانت كل البلاد ملكي الخـاص وكنت أتسلط عليها من دون معارضة ولا منازعة . وكانت رعاياي خاضعة طائعة لي تماماً. فإني كنت ملكاً ومشترعاً. فإن حياتهم جميعاً كانت من عندي ، ولهـذا كانوا مستعدين لان يبذلوهـا إذا لزم الأمر لأجلي . وممـا يحق له الاعتبار ، أنه لم يكن في مملكتي الواسعة إلا ثلاثة من التبعة ، وكان أولئك من مذاهب مختلفة ، فان خادمي جمعة كان بروتستانتياً، وكان أبوه وثنياً أكـّال الناس، وكان الإسبانيولي بابوياً . إلا أني ناديت بحرية

الضمير في كامل سلطنتي وأبرزت فرماناً عالي الشان ، أعلنت فيه أنه لا إكراه في الدين »[1]

وقد وصف روبنسون رسالته ، أو رسالة الرجل الأبيض المتمدن ، إلى الشعوب الهمجية ، وهي الرسالة التي كثيراً ما تحدث عنها المستعمرون، بقوله:

«وكان ذلك يجعلني أعتبر تكراراً متعجباً كيف أن الله، مع أنه قد ارتضى كما يظهر من أعمال عنايته وسياسة أعمال يديه، أن ينزع من قسم كبير هكذا من عالم خلائقه أحسن الامور والأعمال التي يوجد في طباعهم وقوى أنفسهم استعداد لها، قد أسبغ عليهم نفس القوى والعقل والعواطف وحاسيات المعروف والشكر وكراهة الشر والشعور بالجميل والخلوص والأمانة ، وكل استعداد لعمل الخير وقبول الخير مما أسبغه تعالى علينا نحن معاشر المتمدنين، وانه عندما يرتضي أن يجعل لهم فرصاً لإبراز تلك الحاسيات تراهم مستعدين مثلنا أو أكثر استعداداً منا لاستخدامها في الامور والمقاصد التي جعلت فيهم لأجلها. وكنت أغتم وأحزن كثيراً عندما كنت أتأمل لدى حصول فرصة لذلك، كيف نسيء نحن استعمال تلك القوى جميعها ، مع أنها قد انيرت بواسطة مصباح التعليم العظيم الذي هو روح الله ، وبواسطة معرفة كلمته تعالى . وكيف أنه تعالى قد ارتضى أن يستر مثل هذه المعرفة المنقذة عن ملايين لا تحصى من الناس، الذين إذ كانوا مثل هذا البربري المسكين ، لا بد من أن يستعملوها أحسن منّا . ومن ثم كنت أحياناً أتطرف في ذلك وأعترض على سلطة الله المطلقة، وصرت كأني أتشكى من عدل الله في إخفائه ذلك النور عن البعض ، ووحيه به إلى البعض الآخر ، مع أنه قد وضع واجبات واحدة على الفريقين . إلا أني كنت اغلق الباب على هذه الأفكار، وأرفعها من بالي بما يأتي : وهو أولاً اننا لا نعلم على أي نور وأية شريعة تكون دينونة هؤلاء . وأنه إذا كان الله بالضرورة

[1] التحفة البستانية في الاسفار الكروزية : ٢٣٤ .

قدوساً وعادلاً طبعاً بغير نهاية ، وقد قضى على أولئك الخلائق بالابتعاد عنه ، لا بد من أن يكون ذلك بسبب أخطائهم ضد ذلك النور الذي هو كما تقول الكتب المقدسة شريعة لأنفسهم، وبموجب قوانين تقرّ ضمائرهم بانها عادلة، وإن كان الأساس غامضاً عنّا . ولم يشأ الباري تعالى أن يكشفه لنا. ثانياً إذا كنّا جميعاً لسنا إلا خزفاً بيد الخزّاف ، كان لا يحق لنا أن نقول لجابلنا لماذا جبلتنا هكذا »[1]

قلنا إن هذه القصة كانت خير تعبير عن أحوال الطبقة الوسطى الإنكليزية، التي كانت آخذة في النمو في القرن الثامن عشر. وهي من ناحية أخرى تحتوي على إرهاص بما يؤول إليه حال المجتمع البدائي عندما تطرأ عليه عوامل التمدين. ولعل الإنجيليين ترجموها في ذلك الوقت المبكر، لتذيع بين الناس، وتكشف لهم عن هذه المعاني جميعاً، وتوحي لهم بمحاربة نظام الإقطاع الجائر، الذي كان يقوم على طبقية منحرفة ، تأباها طبيعة التعاليم المسيحية السمحة . ثم ان في الكتاب توكيداً لفردية الفرد ، ولوجوب اعتماده على نفسه في تلمس سبيله في الحياة والدين ، دون واسطة . وهذا ما كان يبشر به الإنجيليون آنذاك .

ومن الكتب التي ترجمت أيضاً في هذه الفترة المبكرة كتاب « سياحة المسيحي » لجون بنيان. وقد أريد به أن يقدم بين يدي نصارى البلاد، صورة واضحة لمجاهدة النفس والغلبة عليها ، واكتشاف طريق السعادة بواسطة قراءة الكتاب المقدس وتطبيق تعاليمه. وقد اتضحت فيه رسالة الإنجيليين أيما اتضاح، حتى كان الإنجيلي فيه هو الذي يهدي الضالين إلى مدينة السعادة ، مدينة الله . وقد أشار الكتاب إلى ذلك في مواضع عدة . ومما جاء فيه :

« قال : وبينما هو في ذلك الجهاد ، إذ أقبل عليه رجل يقال له المنجد ، وقال له ما شأنك ههنا . قال : إن رجلًا يقال له الإنجيلي قد أمرني أن أسلك

[1] التحفة البستانية في الاسفار الكروزية : ٢٠٧

هذه الطريق ودلني على ذلك الباب لأنجو من الغضب الآتي »[1]

وتتوكد في هذا الكتاب شخصية الفرد، وبلوغه الخلاص عن طريق الجهاد الشخصي والتجربة المتصلة والوقوع في المآزق والنجاة منها بواسطة الايمان .

ولعل من الطريف أن نذكر ، أن رفاعة الطهطاوي رمز النهضة الفكرية في مصر ، في القرن التاسع عشر ، ترجم قصة « مغامرات تلماك » لفنيلون ، بين سنتي ١٨٥٠ و ١٨٥٣ ، حين كان مبعداً في السودان ، وخشي أن ينشرها في مصر فيزداد غضب عزيز مصر عليه ، وآثر أن ينشرها في بيروت . وقد كان لهذه القصة مغزى سياسي أراد رفاعة نشره على الناس ، لينتبهوا إلى مفاسد حكم عباس الطاغية كما فعل حين ترجم « تخليص الإبريز إلى تلخيص باريز » ، الذي يعزو إليه بعض المؤرخين سبب إبعاده ، نظراً لما فيه من تنويه بالحكم العادل والمساواة بين الناس وما إلى ذلك .

وقصة «مواقع الأفلاك في وقائع تلماك» هذه، التي لاقت رواجاً في بيروت حتى ان بعض أصحاب الفرق التمثيلية ، مسرحوها ومثلوها على مسارحها — تمثل فردية رجل النهضة المثقف ، وضربه في الآفاق سعياً وراء الحكمة والتجربة. وقد اعتمد فيها المؤلف الفرنسي ، على ما جاء في « الأوديسة » من خبر تلماك ، ورحلته للبحث عن أبيه ، ولكنه تصرّف فيها تصرفاً كبيراً ، واسهب في وصف هذه الرحلة ، بأن جعل (منيرفا) إلهة الحكمة والفنون ، تتنكر في هيئة (منطور) صديق تلماك ورائده ، وتجوب به البحار حتى تبلغ به مدينة (سالنت) عاصمة مملكة أيدومينيوس الجديدة . وقد استطاع منطور أن يوطد الأمن والسلام في هذه البلاد التي طالما اكتوت بنيران الحروب ، وأن يشرّع لها القوانين العادلة ، التي تضمن استتباب الأمن والعدالة والمساواة فيها . وقد بث فنيلون في الفصل العاشر من هذه القصة ، آراءه في

---

[1] سياحة المسيحي : ١٧ .

الإصلاح، معرضاً بحكم لويس الرابع عشر لفرنسا، وبيّن أضرار الترف ورفع من شأن الزراعة ونادى بالعودة إلى حياة البساطة والتقشف. ولعلّ رفاعة حين ترجمها إلى العربية، أراد إبراز هذه المعاني جميعاً، فخشي أن ينشرها في مصر، إذ لم يكن صدر حكامها آنذاك من الرحابة بحيث يتسع لمثل هذا التعريض. وآثر أن ينشرها في بيروت مدينة النور والثقافة في ذلك الحين.

ونكتفي هنا بهذا القدر من الحديث عن الكتب التي ترجمت بتوجيه خاص. اما في حقل الترجمة العامة، فإننا نلاحظ ميلاً جارفاً إلى ترجمة القصص الرومانطيقية، نظراً لما فيها من معاني التحرر والانطلاق وحب المغامرة والبحث عن المجهول. فنرى أن الكتّاب مالوا إلى ترجمة قصص جورج اوهنه وهنري بوردو وادولف دنري واسكندر دوماس (الأب والابن) واوغست شليجل وبونسون دي تيراي وبرناردان دي سان بيير واوجين سو وشاتوبريان وفرانسوا كوبه وموريس لبلان وغيرهم من الكتاب الرومانطيقيين، ومؤلفي قصص المغامرات[١].

اما في حقل التأليف، فأول ما يقابلنا مسرحيات مارون النقاش. وهي «ابو الحسن المغفل» (١٨٤٩) و «البخيل» (١٨٤٧) و «السليط الحسود» (١٨٥١).

أما الاولى فقد استمد موضوعها من «ألف ليلة وليلة»، وهي تصور رغبة أبي الحسن المغفل في أن يصبح خليفة، ولو ليوم واحد، لكي يصلح أحوال الدنيا. وفي هذا رمز لقلق الإنسان في جحيم حكومة مستبدة، تفرق بين الناس في ميزان العدل، وترهقهم بظلمها، وتسعى دوماً إلى إضعافهم ببث الفتن بينهم. وشخصية الخليفة فيها، مثار للسخرية والعبث. ولنذكر أن مارون

---

١ يراجع في هذا الشأن كتاب «القصة في الأدب العربي الحديث» لأحد المؤلفين، صفحة ٥٦ – ٧٩.

النقاش ، كان ينتمي إلى طبقة التجار ، عماد الطبقة الوسطى آنذاك ، ثم إنه كتبها حين كانت الدولة العثمانية بمساعدة الدول الأجنبية، تسعى إلى إثارة القلاقل والفتن بين الرعية ليتيسر لها حكم البلاد .

وفي مسرحية «البخيل»، نرى نماذج من الطبقة الوسطى العليا، ونلمس سخرية من افراد هذه الطبقة ، وخاصة من البخيل الذي يضحي بجميع القيم بسبب جشعه وحرصه على المال . وفي اختلاف اللهجات ، بين لبنانية جبلية، وبيروتية ومصرية وتركية ، رمز لاضطراب المجتمع اللبناني ، الذي كان يحتضن مختلف العناصر البشرية وكأنه برج بابل .

كما نقع في « السليط الحسود » على نماذج أخرى من الطبقة الوسطى ، في جشعها وحرصها وطموحها ودسائسها ونزوعها إلى الارتفاع والسمو ، دون أن يكون لها من طبيعة أخلاقها وتربيتها ما يهيئها لذلك .

وفي سنة ١٨٥٥ ، أصدر فارس الشدياق كتابه « الساق على الساق فيما هو الفارياق » والكتاب ترجمة ذاتية له ، تكشف لنا بوضوح عن تفكير البطل البورجوازي العصامي ، الذي ميّز نفسه بالعلم والثقافة لا بالمال والاقطاعات . وفيه ثورة عارمة على نظم المجتمع ومؤسساته الاجتماعية والروحية والاقطاعية، وعلى اساليبه الادبية .

فهو ينعى على اغنياء البلاد ، جشعهم وتكالبهم على المال ، وهدرهم للقيم العليا في سبيل دريهمات يجتنونها ولو بالغش والخداع والظلم ، فيقول :

« ولا يخفى أن الدنيا لما كان شكلها كروياً كانت لا تميل إلى أحد إلا إذا استمالها بالمدوّر مثلها وهو الدينار ، فلا يكاد يتم فيها أمر بدونه ، فالسيف والقلم قائمان في خدمته والعلم والحسن حاشدان إلى طاعته . ومن كان ذا بسطة في الجسم وفضل في المناقب فلا يفيده طوله وطَوْله بغير الدينار شيئاً . وهو على صغر حجمه يغلب ما كان كبيراً ثقيلاً من الأوطار ولبانات النفس ؛ فالوجوه المدوّرة المدنّرة خاضعة له ايان برز ، والقدود الطويلة منقادة إليه كيفما دار ،

والجباه العريضة الصليتة مكبة عليه ، والصدور الواسعة تضيق لفقده . »[١]

ويقول في موضع آخر :

« ثم لبث الفارياق يتعاطى حرفته الأولى وملّ منها ملل العليل من الفراش . وكان له صديق صدوق يراقب أحواله . فاجتمع به مرة وخاضا في حديث أفضى إلى ذكر المعاش ، والتظاهر بين الناس بأحسن الرياش . فقرّ رأي كل منهما على أن الإنسان في عصرهما لا يعدّ إنساناً بفضله ومزيّته ، بل ببزته وزينته . وإن الناس المولودين من الخز والحرير والقطن والكتان ، المعلّقين في اوتاد حوانيت التجار ، أعظم قدراً من الناس الماشين العارين عنها . وإن المرء، إذا كان ضيّق الصدر والرأس، بحيث يكون واسع السراويلات واللباس، كان هو النبه الآنق المشار إليه بالبنان المحمود بكل لسان . »[٢]

وقد هاجم الشدياق أيضاً المدرسة الأدبية البالية ، التي كانت تقود حركة الأدب في عصره، فكان أدبه مثلًا راهناً على التجديد ، ولم تسلم مدرسة السجع المتكلف هذه، ممثلة في الشيخ ناصيف اليازجي صاحب «مجمع البحرين»، من نقده اللاذع وسخريته المرّة . يقول :

« السجع للمؤلف كالرجل من خشب للماشي ، فينبغي لي أن لا اتوكأ عليه في جميع طرق التعبير لئلا تضيق بي مذاهبه أو يرميني في ورطة لا مناص لي منها . ولقد رأيت أن كلفة السجع أشق من كلفة النظم ، فإنه لا يشترط في أبيات القصيدة من الارتباط والمناسبة ما يشترط في الفقر المسجعة . وكثيراً ما ترى الساجع قد دارت به القافية عن طريقه التي سلك فيها حتى تبلغه إلى ما لم يكن يرضيه ، لو كان غير متقيد بها . »[٣]

---

١ المصدر السابق : ٣١ .

٢ » » : ٤٦ .

٣ » » : ٦٠ .

ويتعرض الشدياق في كتبه أيضاً الى مسائل ذوقية وأسلوبية، تجشم شرحها وبسطها للناس ، ليفهموا سر خروجه على تلك التقاليد المتهرئة التي ألفوها .

هذه ملامح من ثورة الشدياق ، الفتى العصامي المتفرد، على المؤسسات القديمة وهي صورة صادقة للثورة الرومانطيقية ، التي دعت إلى تحطيم كل قديم من أساليب الحياة والأدب. وفي الكتاب صور أخرى من هذه الثورة، منها حملته على العادات الذميمة التي كانت متفشية في بلاده ، وحرصه على النهوض بالمرأة وإحلالها المكانة اللائقة بها في المجتمع .

ونمضي إلى الأمام لنقابل أول قاصّ عربي في نهضتنا الحديثة ، وهو سليم البستاني – وقد اختار شخصيات قصصه من أبناء الطبقة الوسطى ، طبقة التجار والمثقفين والمغامرين والنساء اللاتي نلن حظاً من الثقافة ، أو اللاتي يمثلن المرأة القديمة ، التي لم تنل حظاً من العلم والتهذيب . وهو يصف بطل قصته الأولى « الهيام في جنان الشام » بقوله :

«وقد كان البطل من المغامرين الذين يحبون خوض البراري والبحار، وكان يصبو الى الوقوف على الحوادث والأخبار، وكان ذا ثروة ومال، كثير الهبات محمود الخصال ... ومع أن الباري كان قد أنعم عليه بجزيل المواهب ، لم تتحرك فيه الكبرياء والتعظم وحب ارتقاء المناصب. بل كان قد رضي من دنياه الغرور بصحة الجسم والملاهي والسرور . »[١]

وهذه صورة صادقة دقيقة للبطل البرجوازي ، تضم ملامح من شخصية روبنسون كروزو وشخصيات قصص دوماس وشاتوبريان واوجين سو وبرناردان دي سان بيير .

وبطلته « وردة » مثقفة ، تجلس وفي حضنها كتاب . ويشترك البطل والبطلة في مغامرات كثيرة تدور وقائعها في سورية ولبنان ، وقبرص ،

١ مجلة الجنان – السنة الاولى : ٢٣ .

ويقابلان القراصنة ، ويشتبكان معهم في معارك خطيرة وتنتهي حياتهما في القصة بنهاية سارة، هي النهاية الرومانطيقية التي تعقب المخاطرات والمصائب .

وقصته الثانية « اسماء » ، معرض لفتيات من الطبقة الوسطى تسعى كل منهنّ للزواج . وبطلها تاجر من ابناء الطبقة الوسطى هو « كريم البغدادي » . وقد لخص الكاتب الفكرة التي أَراد إبرازها في القصة بقوله :

«إن المقصود من هذه القصة هو تبيين العادات والاعمال التي لا تناسب أَهل الذوق السليم في جميع الظروف، ولا يخفى انها مما لا بد من حدوثه في زمان خروج البلدان من حالة التمدن باقتباس عادات قوم رفعوها اليها بأَسبقيتهم في المعارف والفنون والثروة وبالتالي بالقوة قبل أَن تصير في ظروفهم من جهة الأدبيات . »[١]

إذن هي تصوير لحالة الطبقة الوسطى ، في محاولتها تقليد العادات والمثل الارستقراطية التي كانت تتمثل آنذاك في طبقة الاقطاعيين ، وأَصحاب رؤوس الاموال والشركات والمصارف من الاجانب الذين غزوا البلاد بعد فتنة الستين .

والقصة الثالثة هي « بنت العصر » ، واسمها يدل على موضوعها ، وهي تكاد لا تختلف عن سابقتها من حيث الموضوع والدلالة الاجتماعية. وفيها تظهر شخصية الفتاة المثقفة واضحة جلية . وكذلك قل عن سائر قصصه الاجتماعية والتاريخية . وعن قصص من تلاه من الكتّاب كزيدان ولبيبة هاشم ونقولا حداد . وعن مسرحيات سليم النقاش ونجيب الحداد والياس فياض وغيرهم ممن عملوا للمسرح مؤلفين ومترجمين ، حتى آل الأمر إلى يدي فرح أنطون ، فكانت مقالاته وقصصه ومسرحياته خير تعبير عن أَفكار الطبقة الوسطى الصغيرة

---

١ مجلة الجنان – السنة الرابعة : ٨٢٦ .

التي انبثق منها وارتبط بها، منذ نشأته الأولى ارتباطا وثيقاً . وإذا رجعنا إلى مقالاته في الجامعة ، وجدنا أنه يقيس الأمور الاجتماعية بمقاييس هذه الطبقة ، وينظر إلى ألوان الثقافة العالمية والمحلية ، التي كان يعب منها عباً ، بمنظارها الخاص . ثم نرى أنه معنيّ بقضية الطبقات ، حريص على تتبع نشأتها وتطورها وآثارها في المجتمع ، فيقف قصة من قصصه هي « الدين والعلم والمال » على شرح هذه القضية في واقعها العملي .

وقد كان للقضية الدينية ، وللسلطة الاجتماعية والسياسية والثقافية للكنيسة في لبنان أثر في أدبه ، شأنه في ذلك شأن الشدياق من قبل ، وجبران والريحاني ونعيمه من بعده ، وقد تناولها من زاوية الفكر الهادىء الرصين ، بينما تناولها هؤلاء بحماسة الأديب الرومانطيقي المنفعل أو بسكون المتصوف الذي استسلم والقى سلاحه منذ بدء الطريق .

وقد عني في أدبه النظري ، وفي محاولاته العملية في القصة والمسرحية ، أن يعكس ما سماه بالمسألة الاجتماعية ، وهو يعني بها قضية المجتمع بمعناها الواسع بما فيه صراع الطبقات ، وصراع الأفكار الجديدة وتنازع البقاء والحرية والاستعمار والاستقلال عن الأجنبي ، ومشكلة العلم ومدى مطابقتها لحاجات المجتمع ، وبمعنى آخر قضية الطبقة الوسطى الناشئة ، مع أطراف من قضية العمّال التي كان مفهومها غامضاً في ذلك الحين ، إذ اختلط بمشكلة الصراع الطبقي عامة ، وبمشكلة الطبقة الوسطى ، بمعناها الواسع الذي قصده فرح في أبحاثه وقصصه ومسرحياته . فكان فرح أنطون بذلك ، الحلقة الأخيرة في سلسلة التفكير الاجتماعي الذي استقطب حول الطبقة الوسطى ومشكلاتها ، منذ بداية النصف الثاني من القرن الماضي . فأدبه إذن هو الصورة المهذبة المنقحة ، لكتابات الشدياق في طوره الفردي ، ولكتابات مارون النقاش وسليم البستاني وسليم النقاش وأديب إسحق ونجيب الحداد والياس فياض وسواهم من أقطاب مدرسة الثورة الرومانطيقية . وهو برزخ فاصل بين

الأدب الجديد القديم ، بما فيه من اضطراب المفاهيم ، وتشوّه القوالب الأدبية ، وبين الأدب الجديد بمعناه الحقيقيّ ، أَدب مدرسة المهجر ، الذي عقدنا لبحثه هذا الكتاب .

هذه لمحة موجزة تكشف لنا عن الخطوط البارزة في الادب اللبناني الجديد ، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . إلا أن اطارها لا يشمل جميع أجزاء اللوحة. فقد كانت تعيش على هامش هذا الادب، بعض الحركات التقليدية الفاترة ، التي ارتبط نجاحها في بعض الاحيان باسم أمير من الامراء ، كالامير بشير الشهابي ، أو باسم شخصية ضخمة كشخصية الشيخ ناصيف اليازجي ، الذي وقف حياته على بعث تراث اللغة في الشعر والنثر، والقضاء على كل محاولة للتجديد سواء في اللفظ أو المعنى . فعني بشرح ديوان المتنبي ، أوج النهضة الشعرية العربية ، في ابان ازدهارها ، وبإذاعته بين الناس . كما عمد إلى تقليده في دواوينه الثلاثة التي أصدرها . وفي النثر ، عمد إلى تقليد الحريري في مقاماته ، باعتباره آخر حلقة من سلسلة الكتاب الذين حافظوا على البيان العربي في أعقم صوره وأكثرها نضوحاً بالرهق والتكلف . وحرص على إشاعة الثقافة اللغوية والبلاغية بين الناس ، فألف في الصرف والنحو والبلاغة والعروض ، كتباً لا تختلف في اسلوبها وطريقة بحثها عن كتب القدماء . وكان الشيخ ناصيف قطباً لدائرة شملت أبناءه وبنته ، وشملت الشعراء والكتّاب المقلدين أمثال بطرس كرامة والأحدب والأسير والانسي وسواهم .

وظهرت روح هذه الحركة السلفية قوية في المسرحيات والقصص الدينية، التي أُريد بها صدّ تيار التجديد ، والعودة بالناس إلى التراث الديني ، بقصد مقاومة « المرطقة » والقضاء على حركة الانفلات من عجلة الإقطاعية الدينية .

ومن الطريف هنا أن نلقي نظرة على الأدب المصري في ذلك الحين ؛ فقد تلاقت فيه تيارات متباينة ، بعضها انبعث من البيئة انبعاثاً أَصيلًا ، وبعضها طرأ عليها من الخارج . فنرى أولاً حركة تقليدية قوية ، قوامها رجال الأزهر ،

والشعراء الذين تخرجوا على أيديهم أمثال السيد إسماعيل الخشاب والشيخ العطار والشيخ محمد شهاب الدين والسيد علي الدرويش ، وهؤلاء يمثلون التقليد في أقبح صوره . ثم تبعتهم طبقة من الشعراء ، اطلعت على أصول الأدب العربي في عصور الازدهار ، فحاولت أن تجدد ، ضمن الإطار التقليدي العام ، ومن هؤلاء علي أبو النصر ومحمود صفوت الساعاتي وعبدالله فكري وعبدالله نديم وعلي الليثي . ثم كانت محاولة البارودي الضخمة ، في بعث القديم والتمسك بروحه ، مع شيء من الاصالة والإتقان في التقليد .

أما محاولات التجديد ، فقد وئدت في مهدها . إذ لم تلاق محاولات رفاعة الطهطاوي من التشجيع ما يحمله على المضي فيها قدماً ، وأقصى ما بلغته هذه المدرسة المجددة ، كان ترجمة المسرح الفرنسي الكلاسيكي باللهجة المصرية الدارجة ، وهذا ما اضطلع به محمد عثمان جلال أحد تلاميذ رفاعة .

أما التجديد بالمعنى الصحيح ، فقد كان طارئاً على مصر ، وفد عليها من لبنان ، وتمثل في محاولات سليم النقاش وأديب اسحق ونجيب الحداد في المسرح ، وآثار جورجي زيدان وفرح انطون ولبيبة هاشم ونقولا حداد في القصة ، وقصائد نجيب الحداد ونقولا رزق الله وطانيوس عبده وخليل مطران وأمين تقي الدين في الشعر. وقد احتضنت «المقتطف» و«الهلال» و«الزهور» ، حركة التجديد الطارئة هذه ، وعبّرت عن روحها خير تعبير .

ولكن ما هو سر هذا التباطؤ الذي لمسناه في حركة التجديد في مصر؟ السبب الأول في نظرنا هو تمسّك مصر ، ورجال الأزهر بوجه خاص ، بالتراث العربي الذي ارتبط في أذهانهم بتراث الإسلام ارتباطاً وثيقاً . بينما كان رجال النهضة في لبنان ، لا يحسّون مثل هذا الإحساس . زد على ذلك ، أن الأدب المصري في القرن الماضي كان يعيش في بيئة سياسية رجعية تؤمن بالسلطان المطلق ، وبحق الملوك الإلهي ، ثم إنه كان يغتذي من هذه البيئة ، ويتجه إلى ولاتها وأمرائها ليستمد منهم الرعاية والعون ، ولينال الحظوة والتقريب . ويتضح

لنا ذلك من حياة الأدباء أنفسهم ، الذين كانوا إما موظفين في الدولة ، أو ندماء همّهم ابتداع الطرف الأدبية ، ليهدوها إلى سادتهم من الولاة والأمراء ، فيقعوا عندهم على العطف والتقدير .

* * *

فرغنا مما تقدم إلى نتيجتين هامتين، **اولاهما** أن القرن الماضي في لبنان، شهد ظهور الطبقة البرجوازية المستضعفة ، من صغار الملاك والتجار والصناع والموظفين والفلاحين ، وان مصالح الطبقة المثقفة التي نُشّئت في مدارس البعثات التبشيرية ، ارتبطت بمصالح هذه الطبقة ، فكان أدبها تعبيراً عن البرجوازية اللبنانية الناشئة ، وما تقوم عليه من الفردية والمنافسة والتزاحم بالمناكب والتنكر للمثل والتقاليد القديمة ، وخاصة في الدين والاجتماع . **والثانية** ان أدب هؤلاء المجددين ، كان أدباً رومانطيقياً ظهر نتيجة لعوامل واسباب ، لا تختلف عن العوامل والأسباب التي أدت إلى ظهور المدرسة الرومانطيقية في أوروبا ، أواخر القرن الثامن عشر ، ومطلع القرن التاسع عشر. ومعنى ذلك كله، ان هؤلاء المثقفين الذين نشأوا في عهد التحرر الفكري وتفتح شخصية الفرد اللبناني ، واضطراب حبل الأمن والسياسة والاقتصاد عجزوا عن أن يجدوا لهم مكاناً في سفوح لبنان ، أو على شاطىء بيروت ، وأخفقوا في محاولتهم لتغيير طبيعة المجتمع الذي عاشوا فيه ، ولذا هاجروا يحملهم طموح السوري ، الذي عرف عنه منذ القدم ، ويستحثهم اليأس الرومانطيقي ، والتشاؤم الذي لف نفوسهم ، وملك عليهم أقطارها . فحملوا معهم بذور الرومانطيقية إلى مهاجرهم الجديدة ، وخلقوا حركة أدبية جديدة في مصر ، هي حركة المدرسة السورية المتمصرة ؛ وأُتيح لهذه البذور أن تشق الأرض وتنمو وتنضر ، حين أُلقيت في بيئة أدبية واجتماعية جديدة ، هي البيئة الأميركية . وكان للروحانية الشرقية ، والاغتراب وما ينتج عنه من حنين ، والألم الذي يرافق المهاجر ، حين يترك وطنه نهباً للدسائس والمؤامرات ،

ولطبيعة شخصية جبران الشاعر الحالم ، وما غذى هذه الشخصية من آثار المدارس الأدبية والفنية والفكرية التي اتجه إليها هذا الفني المبدع - الذي كان استاذ المهجريين ، والنور الذي تعشو اليه أبصارهم - بكل قواه وبحث عنها في القارتين . نقول كان لكل هذه العوامل مجتمعة ، أثر كبير في خلق مدرسة شعرية رومانطيقية، في بيئة أدبية - هي البيئة الأميركية - كانت تتجه آنذاك نحو الواقعية في القصة ، ونحو التصويرية والتغني بالديموقراطية الأميركية في الشعر، ونحو الآلية في الحياة والصناعة ، واكتشاف الشخصية الأميركية في الفكر والاجتماع ؛ ملامح من أدب وحياة ، كان من شأنها أن تخنق كل حركة فردية في الشعر والحياة .

ومضت هذه المدرسة على سننها، يرود لها جبران المجاهل ، ويرعى أفرادها بعطفه وتشجيعه ويتعهد نعيمه نتاجهم بالتوجيه والنقد، حتى حقّ لنا أن نقول: إن تراث جبران الفكري والأدبي كان نهباً توزعه شعراء المهجر وكتّابه - إلا من استوت لهم شخصية مستقلة مشعة ، تمتاز بالاصالة والعمق كنعيمه - واتخذوا منه قاعدة أقاموا عليها أساطين مدرستهم الشعرية الجديدة ، وهذا ما سنوضحه فيما يلي من ابحاث الكتاب .

الشعر

سنقصر حديثنا في الفصول التالية على الشعر المهجري ، من حيث الموضوع ، فلا نمسّه بالنقد إلا مسّاً طفيفاً . وغايتنا من ذلك ان نحـــدد سمات المدرسة المهجرية ونتعرف إلى أصولها . وهـــذه السمات وتلك الأصول تقتضينا ان نكشف عن الأمور الآتية :

١ . القاعدة الفلسفية للمدرسة المهجرية .

٢ . سماتها المذهبية التي تجعل منها مدرسة ذات لون رومانطيقي .

٣. المؤثرات الخارجية .

٤ . مدى الاشتراك والافتراق في القاعـدة الفلسفية والسمات المذهبية بين أفراد تلك المدرسة .

وقد جاءت هذه الحقائق ممزوجة بكل فصل – على قدر حاجته إليها أو إلى بعضها -- دون أن ننبّه القارىء إلى كل عنصر منها منفصلاً عن الآخر . وتوخينا الاعتدال ، جهد الطاقة ، في الحكم على قاعدة الشعر المهجري وسماته المذهبية ، والمؤثرات الخارجية التي عملت فيه . لأن هذه كلها ذات صبغة موغلة في القدم، وليس من الحق أن نصل هذا الشعر باحدثها دون أقدمها ، أو بالعكس . وقد أصبحت هذه المبادىء وتلك المؤثرات – مع الأيام – شركة بين ابنـــاء الإنسانية ، او بين السواد الأعظم من ابنائها ، فإرجاع هذه الأمور إلى النبع الأصلي الذي عنه انبثقت ، يكاد يكون أمراً مستحيلاً. خذ ظاهرة الافلاطونية الحديثة أو التصوف او روح الزهد التي تشيع في هذا الشعر ، وتأمل الحديث عن الغاب أو الطبيعة وعن النفس والقلب والصراع بين النفس والجسد ، فإنك لا ترى في هذه الأمور جميعاً ، إلا مظهراً إنسانياً يكاد يكون عامّاً ، وان ذلك المظهر وليد أوضاع اجتماعية واقتصادية محدودة .

ولذلك كان حديثنا عن هذه الأمور – على سبيل المقارنة أحياناً – نوعاً من الاستذكار وتداعي الخواطر ، لا تقريراً لطبيعة الأخذ والتأثير . ولو كنا بسبيل المقارنة المتعمدة لذاتها ، لعرضنا للروح الرومانطيقية وفلسفتها ، على مرّ العصور ، بل لاخترنا من شعراء الغرب ، تلك الوقفات الرومانطيقية في نوع الخيال والمثالية والحنين والطفولة وغيرها ؛ وإذن لوجدنا ان الشعر المهجري صورة مكرورة ، حتى في المواقف الشعرية وطريقة النظر إليها وتمثلها . ولكننا رأينا مثل هذه المقارنة ، أمراً مفتعلاً ينطوي على كثير من التكلف والرهق ، فأحجمنا عنها واكتفينا بما عسى ان يكون فيه مقنع لنا ولغيرنا ؛ فإن النظر إلى بناء الشعر المهجري من الداخل – في هذه المرحلة من تأريخنا له – أكثر جدوى من تلمّس المصادر التي كفلت لذلك البناء كثيراً من المواد .

وقد يقال إن تلمّس الفلسفة من الشعر –وهو قائم على العاطفة– أمر مفتعل أيضاً . ونحن نقول، إننا لا نتلمس فلسفة لذاتها في الشعر المهجري، لأن نسيباً لم يقل شيئاً جديداً في النفس ، ولأن أبا ماضي لم يأت بطريف في أفكاره عن الزمن ، ولكن هذا الشعر في أكثره قائم على نوع من الحقيقة الفلسفية ، أو النظرة المفلسفة، ولا بدّ لتصوره من دراسة هذه الناحية فيه ، ولا بدّ من جلاء هذه الناحية ، لنعرف المدى الذي كانت تخفق فيه أجنحة هؤلاء الشعراء .

١

الثورة على الثنائية

جبران : المواكب (المجموعة الكاملة لمؤلفات
جبران خليل جبران ج ٢ : ٢٣٩).
ابو ماضي : امنية إلاهة (الخمائل ٢١) الاسطورة
الازلية (الخمائل ١٢٧) .
نعيمه : حبل التمني (همس الجفون ٢٢)

لا نرانا غالين ، إذا قلنا إن قصيدة «المواكب» ، نبراس فلسفي تعشو إليه روح الشعر المهجري عامة ، وأنها كانت أبعد القصائد أثراً في ذلك الشعر ، لأنها قصيدة الحياة ، وصورة المواكب الانسانية التي ضلت الطريق ، حين سعت الى السعادة والحرّية والخلود ، في عوالم اخرى ، ونسيت الغاب ؛ ولا بدّ من ايقاظ تلك المواكب على نغمة عذبة ، تنبهها إلى حقيقة حالها ، وتصرفها عن الاتجاه الذي سارت فيه آماداً طويلة ، وترجع بها إلى البساطة البدائية ، قبل أن تعبث بها يد التركيب والتشويه والتعقيد . لماذا أضاع الانسان حقيقة السعادة والخلود؟ لأنه ارتضى الخضوع لشرائع قيّد بها نفسه على هذه الارض ، ولذلك كان لا بدّ له ، إن شاء الفكاك من قيوده ، من أن يحطم العرف والشرائع والمواضعات والمفاهيم الضيقة ، وبعبارة أخرى لا بدّ له من تحطيم هذه الثنائية التي شطرت الوجود كله إلى خير وشر ونور وظلام وإيمان وكفر وسرور وحزن وسيادة وعبودية وعدل وظلم وقوة وضعف ـ ذلك كله سراب خادع فالحقيقة الأزلية هي ان ليس هناك شيء من هذه الثنوية؛ بل هنالك وحدة

شاملة، الانسان فيها انسان دون ان ينطوي على صفات متناقضة، ومسميات مزورة.

وتتمثل هذه الوحدة على أتمها فيما يسميه جبران « الغاب » – وفي الذهاب إلى الغاب انعتاق من الثنائية وانطلاق إلى اللامحدود ومعانقة للمطلق ، متمثلة كلها في تلك الفرحة « الرعوية » التي تصاحبها نغمات الناي ، تلك النغمات التي تتجسد فيها الوحدة الكونية كلها . وحول موكب المنعتقين المتحررين ، ترتفع نغمات الناي، أو موسيقى الطبيعة البكر ، التي تتقمّص في ذاتها الكاملة كل كمال.

فالثورة على الثنائية في مواكب جبران ، هي طريق الخلاص للإنسانية ، وهي البديل الوحيد الذي يغني الناس عن الدين والشريعة والمقاييس الموضوعة، أي ان هذه الثورة، منشؤها الاول –في الحقيقة– هو تلك الروح الرومانطيقية التي تنظر في إشفاق إلى حال الانسان، فتراه يشقى بكثير من القيود التي كبّل بها نفسه في ظل مجتمع متزاحم متدافع بالمناكب ، يسيّره الجشع والتظالم ، ويحجب عن عينيه صورة الجمال الأسمى . وفي تحطيم الثنائية ، تكمن حقيقة الثورة على الأديان ، التي حصرت تعاليمها في هذه القسمة الثنائية ، بين روح وجسد، وخير وشر، وعدل وظلم ، وثواب وعقاب ؛ وهي تتمة لثورة جبران العامة في سائر كتبه ومؤلفاته على هذه الناحية . وهذه الثورة ذات طابع رومانطيقي خالص ، لأنها التزمت بالدعوة إلى الغاب أو الطبيعة ، فاحتضنت بذلك أقوى مقوّمات النزعة الرومانطيقية ، وحين تمردت على شريعة الانسان ومجّدت الطبيعة ، جاءت تجديداً للروسوية – مذهب روسو أبي الرومانطيقية وبطلها الاكبر .

وليس معنى هذا ان جبران كان متأثراً بروسو، بل الحقيقة انه كان بفطرته وبكل طبيعته وأعصابه ، فتىً رومانطيقياً ، ومن كان كذلك ، فليس ببعيد ان يهتدي بوحيٍ من نزعته الفطرية، إلى كثير مما اهتدى إليه أبناء الرومانطيقية السابقون . ولكن المدهش حقاً ان الثورة على الثنائية ، لم تنفصل في اذهان الرومانطيقيين عن الغاب ، وان دعوتهم إلى الطبيعة كانت تشعرهم دائماً بأن

الانسان في حاجة إلى التخلص من الثنائية .

لقد حاول روسو ان يزحزح الثنائية عن كاهل الانسان ، وينكر اجتماع الخير والشر في صدره ، فذهب إلى ان ذلك الانقسام الداخلي الذي أكدته الاديان ، انما هو انقسام غير أصيل ، ولذلك دعا إلى هجر المجتمع المصطنع ، والعودة إلى الطبيعة ، فبها يزول الخصام الداخلي ، وينفسح الطريق إلى الجمال والانسجام . أليست هذه هي النظرة التي تحاول « المواكب » تصويرها ؟

وأوضح مما قاله روسّو ، قول ديدرو في : Supplément au Voyage de Bougainville .

« هل تحبّ أن تعرف بايجاز قصة تعاستنا كلّها ؟ : ذاتَ زمان كان هناك إنسان طبيعي ، ثم تغلغل في داخل هذا الإنسان ، إنسان آخر اصطناعي ، وفي الكهف (جسم الإنسان) قامت حرب أهلية لا ينطفىء اوارها طوالَ الحياة ».[١]

الحرب التي في الكهف إذن ، هي السّر الوحيد في تعاسة بني الإنسان ، ولا بدّ من أن يعود الإنسان طبيعياً ، كما كان ، لكي يتخلص من هذا الازدواج ، وينفي عن نفسه الفساد والانحراف . وأكثر النـــاس في نظر روسّو ، قد تردّوا في هوة هذا الفساد ، إلا أن صوت الطبيعة في بعضهم ، وهم قلة ، لا يزال قوياً ؛ اولئك هم ذوو « النفوس الجميلة » الذين يعودون إلى الطبيعة ليبقى لهم جمالهم وخيرهم .

ولذلك افتتح جبران مواكبه بالحديث عن حال الناس وفسادهم ، واختلال أهم عنصر فيهم وهو المساواة . ورآهم منقسمين إلى راعٍ ورعيّة ، فلم يعجبه أن يرى أكثر الناس قطعاناً ينقادون إلى من يأبى الخضوع ، فوجّه أنظارهم إلى الغاب الذي ليس فيه راعٍ وقطيع ؛ وهذا يعني أن جبران كان واثقاً من أنه هو الفتى الرومانطيقي « ذو النفس الجميلة » ، الذي لم يضعف فيه صوت

---

١ Babbit, Ir - Rousseau and Romanticism : 130. (Houghton Mifflin Com , N . Y . 1919) .

الطبيعة . ولذا نراه يمجد في مواكبه « الفتى الحالم » المتوحّد ، وهو يعني نفسه او من كان على شاكلته ، فيقول :

فإن رأيت أَخا الأحلام منفرداً عن قومه وهو منبوذ ومحتقرُ
فهو النبيُّ وبُرد الغد يحجبه عن أمّة برداء الأمس تأتزرُ
وهو الغريب عن الدنيا وساكنها وهو المجاهر لام الناس أو عذروا

ثم أَخذ يعزّي الناس بالعودة إلى الغاب ، على نغمات موسيقية عذبة .

وإذا قلنا إن جبران لم يتأثر الرومانطيقيين ، وإنما استوحى النزعات الكامنة في نفسه، فإنه يبقى بعد ذلك تأثره بوليم بليك ، الذي شغل نفسه أيضاً بتحطيم الثنائية المتركبة من الروح والجسد . فهو يقول في زواج الجنة والنار : « كلّ توراة وكتاب مقدس كان سبباً في الأخطاء الآتية :

١ ـ إن الإنسان ذو حقيقتين في وجوده ـ أي جسم ونفس .

٢ ـ إن الطاقة التي تسمّى شراً تصدر عن الجسد، وأَن العقل المسمّى خيراً يصدر عن النفس .

٣ ـ وأن الله سيخلّد الإنسان في الجحيم لأنه ينقاد لطاقاته .

ولكن الصواب في نقائض هذه الأُمور :

١ ـ ليس للإنسان جسم متميّز عن النفس .

٢ ـ الطاقة وحدها هي الحياة، ومصدرها الجسد، والعقل هو المحيط الذي يحتوي الطاقة أو يحدّها .

٣ ـ الطاقة هي البهجة الأبدية »[١].

وليس ببعيد أَن يؤثر بليك في جبران ، وقد بلغ جبران في مواكبه إلى تحطيم ثنائية الروح والجسد ، حين قال :

---

١ The Portable Blake (the Viking Press - Nov , 1955) pp 250 - 251 .

لم أَجد في الغاب فرقاً | بين روح وجسدْ
فالهوا ماءٌ تهادى | والندى ماء ركد
والشذا زهر تمادى | والثرى زهرٌ جمد

وعند هذا الحد بلغت المواكب ذروتها ، وفقد الموت في الغاب ، وأَصبح الغاب مثابة الخلود :

ليس في الغابات موتٌ | لا ولا فيها قبورْ
فإذا نيسان ولـّى | لم يمت معه السرور
إن هول الموت وهمٌ | ينثني طيّ الصدور
فالذي عاش ربيعاً | كالذي عاش الدهور

وحين نقرر أن «المواكب» تبلغ ذروتها في إنكار ثنائية النفس والجسد ، فلا بدّ من أن نعود من جديد لنفهم هذا البناء الكامل الذي ظل يتدرّج إلى أَن حقق الخلود .

إن « المواكب » من حيث البناء الفني ، مائتا بيت من الشعر ، وخاتمتها أَبيات ثلاثة ، مستقلة عن روح القصيدة . وقد بناها جبران أول الأمر — فيما يظهر — على أَجزاء ، كل جزء عشرة أَبيات ، مقسومة على ثلاث دورات ، رباعية اولى ورباعية ثانية ومثنوية أَو دوبيتية (٤ — ٤— ٢) . وهذا البناء ، كان يقتضيه عشرين موضوعاً أَو تسعة عشر موضوعاً وخاتمة . ولكنه — فيما يبدو لنا — لم يستطع أن يخضع الشكل لرغبته، لأَن الحجم الذي قدّره لبعض الموضوعات كان أَضيق من أَن يستوعبها ، ولذلك انطلق وراء هذه الحدود ، في كثير من الأَحيان ، فجعل الرباعية الاولى سبعة أَبيات ، عندما تحدّث عن الروح، وجعلها خمسة عندما تعرّض للحزم واللطف والجسم، وجعلها ستة عندما تحدث عن تخدير الحياة والعلم . وبدلاً من أن يحدد الكلام عن المحبة بدورة واحدة ، خصّها بثلاث دورات ، وكانت بذلك أطول موضوع تصدّى له في

القصيدة، أي ان عنايته بالمحبة، زادت على عنايته بالموضوعات الأُخرى كالسعادة والروح والجسد والموت .

وقد بدأ قصيدته بذكر التفاوت بين النـاس وعدم المساواة ، وكان ذلك يوهم انه يتدرّج بقصيدته تدرجاً موضوعياً ؛ غير ان اضطراب الثنائيات، جعله يقيم الموضوعات على الانتخاب . فبينا تجده يتحدّث عن العدل والعزم والعلم ، تراه ينتقل إلى الحديث عن اللطف والظرف . ومثل هذا الترتيب يوحي بأنه بنى القصيدة بنـاء إرادياً واعياً ، وأنه صنف الأمور التي يود أن يتحدث عنها تصنيفاً اعتبارياً ولم يراع فلسفة معيّنة في الترتيب. إلا أن انتقاله من المحبة إلى السعادة إلى الروح ، فالجسم فالموت يدل على انه قد بدأ ، منذ النصف الثاني ، يلمح النهاية بوضوح كلما اقترب منها .

وشيء آخر يكاد يواجه كل من يمرّ نظره في القصيدة ، وذلك هو ترتيب الرباعية الاولى والثـانية ثم الدوبيتية ، بحيث تكون الاولى صورة الموضوع الذي يتحدث عنه في حياة المجتمع ، والثانية قيمته بالنسبة إلى الغاب ، والثالثة تقمص الغناء للحقيقة الكاملة التي مرّ ذكرهـا في الرباعية الاولى . فمثلًا تقول الرباعية الاولى : العدل بين الناس وهمٌ . وتقول الثانية : ليس في الغاب عدلٌ أو نقيضه . وتقول الدوبيتية : الغنا عدل القلوب . وبمثل هذا جرى الترتيب في سائر القصيدة ، ومن أمثلته :

٣	٢	١
الغنا عزم النفوس	ليس في الغابات عزم	الحق للعزم
الغنا خير العلوم	ليس في الغابات علم	العلم سبل غامضة النهاية

وبالتزام هذا الترتيب الذي يدلّ على أن الشاعر يحـاول أن يصبّ أجزاء القصيدة في قوالب متشابهة، ضيّق الشاعر على نفسه النطـاق ، فعجز عن إخراج القصيدة في عشرين جزءاً ، وعجز عن التزام الترتيب الذي تعمّده أول الأمر،

واعيته المزدوجات فاضطر إلى الوقوع في شيء من عدم الدقـّة أحياناً . فإذا قال « العدل » في أول الرباعية ، وأحب أن يذكر الظلم نقيضاً له ، اعجزته القافية فقال : « العقاب » . وحين أراد أن يقول : الغناء خير دين ، لم يجد النظم مسعفاً فقال : الغنا خير الصلاة . كما أن المعاني العميقة التي أراد إخراجها في ثوب شعري، كانت أصلب من أن تخضع لهذا النطاق المحدود. فإذا أدركنا أن جبران – في المواكب – يناضل اللغة والعمق والصور والشكل الخارجي الصارم ، سهل علينا أن نفهم لم اعتور القصيدة كثير من القصور في الاسلوب، وفي الدقة ، حتى تراوح جبران فيها بين السموّ والركاكة ، ففي قوله :

فقلّ في الأرض من يرضى الحياة كما تأتيه عفواً ولم يحكم به الضجرُ

نحسّ أن «يحكم به الضجر» ، تعبير ضعيف عن المعنى الذي يريده ، ولكنه يقول بعد هذا البيت مباشرة :

لذاك قد حوّلوا نهر الحياة إلى أكواب وهمٍ إذا طافوا بها خدروا
فالناس إن شربوا سرّوا كأنهم رهن الهوى وعلى التخدير قد فطروا
فذا يعربد إن صلّى وذاك إذا أثرى وذلك بالاحلام يختمر
فالأرض خمّارة والدهر صاحبها وليس يرضى بها غير الألى سكروا

فنحس انه طوّع المعنى وأخضعه في نطاق من الموسيقى الفخمة ، دون أن يكون في تعبيره قصور أو ضعف .

وعلى الرغم من كل المقوّمات الانشائية ، استطاع جبران أن يعبر بقوة – لا تخلو من بعض اضطراب – عن الغاب ، وخلق منه صورة للمطلق ، ذلك المغناطيس الذي يجذب اليه الرومانطيقيين والمتصوّفة . وفي كثير من لحظات التأمل، أصبح الغاب بين يدي جبران « يوتوبيا » تتمثل فيها الوحدة والسعادة؛ حقاً انه لم يستطع أن يثبت للغاب من الصفات الايجابية إلاّ صفة الخلود ،

ولكنه أثبت ان الغناء يحتضن كل الكمال ــ الغاب ليس فيه دين أو عزمٌ أو عدل ولكن الغناء دين وعزم وعدل، أو هو خير دين وخير عزم وخير عدل، وهو المحبة والنار والضياء ، وهو الجسم والروح .

وعند هذا الحدّ ، يحقّ لنا أن نسأل : هل حطم جبران ثنائية الأشياء ؟ ألم يفترض وجود غاب ووجود نغمة؟ ألم يتحدث الينا بقصيدة تدور على نغمتين؟ إننا مهما نحاول تصوّر الغاب والنغم شيئاً واحداً فإننا نعجز عن ذلك في حدود واقعنا الماديّ ، ومع ذلك فإننا نحسّ ان الغاب عند جبران تضاءل إلى جانب النغم . وأن الكمال الحقيقي كائن في موسيقى « الناي » ، لأن هذه الموسيقى يصحّ أن تقول فيها انها جسمٌ وروح معاً ، وانها تحتوي كل المظاهر الايجابية من صلاة وعدل وعزيمة وعلم ومحبة .

وهنا تأبى النزعة الرومانطيقية ، التي تكاد تكون فطرة في نفس جبران ، ان تتخلى عنه . فهذا الارتفاع بالموسيقى نحو حالة الكمال الانساني ، هو عنصر يكاد يكون مشتركاً بين أبناء الرومانطيقية المخلصين . وقد بدأ جبران حياته الأدبية بهذه الالتفاتة الى الموسيقى ، وقد ألّهها وأسبغ عليها التقديس . فمنذ ان تفتحت نفس جبران ووجدت قدرة على التعبير نسمعه يقول ، موجهاً الخطاب الى الموسيقى :

« يا ابنة النفس والمحبة ، يا إناء مرارة الغرام وحلاوته ، يا خيالات القلب البشري ، يا ثمرة الحزن وزهرة الفرح ، يا رائحةً متصاعدةً من طاقة زهور المشاعر المضمومة ... يا خمرة القلوب الرافعة شاربها الى أعالي عالم الخيالات ، يا مشجعة الجنود ومطهرة نفوس العابدين. » [1]

وهذه الفاتحة في حياة كاتب من الكتّاب ليس من الغريب ان تؤدي به الى تصوّر الموسيقى عالماً للكمال . ان الموسيقى هي الفن الوحيد الذي يوحي

---

١ المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران (مكتبة صادر – بيروت) ج ١ : ٥٧ .

بحقيقة الفجوة بين عالم المثال وعالم الحقيقة . واختيار جبران للموسيقى ، حقيقة باهرة الأنوار ، لأنها تكشف عن مدى ادراكه الشعوري لحاجته الى اجتياز عالم الواقع ، والاتصال بعالم المثال ، حيث يقع الغاب وتنعدم الثنائيات الأرضية . وليس من سلّم يعرج به الى تلك السماوات غير الموسيقى التي تستطيع ان تثير الحنين ، بأشدّ مما يثيره أي فن آخر ، وتزرع في النفس اتجاهات الشوق الى الغاب أو العالم المجهول .

ان النفس الرومانطيقية تتميز باحساسها العميق بهذه الحقيقة . وعند أبي ماضي ضرب من هذا الاحساس ، حين يجعل الموسيقى تحقيقاً لكل رغبة عليا في الكون ، وذلك في قصيدته « أمنية إلاهة » . فقد تصوّر ابو ماضي في تلك القصيدة كيف افتن احد الآلهة في الخلق والابداع ، عندما تمنّت عليه حبيبته شيئاً تباهي به كل « بنات جنسها » . فكسا الأرض بالزهر ، ورصّع السماء بالكواكب ، وعلّم الطير الهوى ، وأنشأ الجنان والمروج الخضر ، وسفح الماء والعطر والضياء ، وظلّ يبتدع ويفتنّ ، ثم جاء بحبيبته لتستعرض ما أبدعت يداه ، فما رضيت كثيراً ، لأنها أرادت دنيا أرفع من هذه وأكمل . والى هنا يظهر كيف يريد الشاعر ان يقارن بين عالم الواقع الجميل ، وعالم آخر تشتهيه تلك المحبوبة ؛ فعلى الرغم من جمال الواقع في صور الضحى والجداول والمروج، احبّت الإلاهة ان ترى عالماً جديداً فيه شعاع حين تغيب كل المشعّات في الكون ، عالماً تستكن فيه الارواح وتقف فيه الخمر بلا كؤوس، ويشيع في ارجائه العطر ولا زهر، ويموج الماء ولا جدول يحتضنه. ولم يجد الإله هذا العالم الأثيري ، إلا حين شدّ خيطاً لا يوحي منظره بجمال ، الى احدى الآلات ثم دغدغه :

ففاضت خمور وسالت دموعٌ وشعت بروقٌ ولاحت صورْ

وفي ذلك العالم المختصر – عالم الموسيقى – وجدت الإلاهة تحقيق أُمنيتها.

ولم يقرن ابو ماضي بين الكمال وتحطيم الثنائية في هذه القصيدة . ولكن لا يخفى ان اجتماع كل ما عجز عن ابرازه عالم الطبيعة نفسه ، في نطاق الموسيقى ، يحمل في ذاته حقيقة الايمان بان الثنائية قد فقدت وجودها ومعناها في دنيا النغم . واذا كان جبران قد جعل الناي والطبيعة حقيقة واحدة ، فإن أبا ماضي جعل عالم الموسيقى هو العالم الميتافيزيقي الوحيد ، الواقع وراء الطبيعة .

وفي تطرّف جبران لتحطيم الثنائية ، قفز خطوة اخرى سبق بها روسّو وتلامذته ، لأن هؤلاء آمنوا بوجود الخير والعدل والحب في « الإنسان الطبيعي » ، أي انهم نفوا أحد المصراعين من باب الثنائية ، وزعموا ان واحداً منهما هو الحقيقة التي لا تفنى . اما غاب جبران فلم يبق فيه خير كما لم يبق شر . ولولا انّ جبران تدارك هذا الغاب بروح الموسيقى ، لكان الغاب حالة من حالات التجريد التي يعزّ على البشر إدراكها. ولنترك الغاب قليلاً ، فسوف نعود الى الحديث عنه في فصل آخر .

غير ان دعوة جبران لتحطيم الثنائية ، لم تتمثل عند أَبي ماضي في نظرته إلى الموسيقى ، بل مرّت حقيقة هذه الثنائية المقتولة في نفس أَبي ماضي وشعوره ، فلم ينتحل لها عالماً جديداً كالغاب والموسيقى ، وإنما وجدها صريعة على ظهر هذه الأرض، وبذلك أصبحت الفكرة التي سخرها جبران لخلق فردوس جديد، مسخّرة عند أبي ماضي لفهم حقيقة الوضع الإنساني في الكون . وفي قصيدة « الأسطورة الأزلية » لم يعرض أبو ماضي - كما عرض جبران في المواكب - صراع المجردات من حب وبغض وخير وشرّ ونور وظلام ، وإنما عرض في مواكبه الجديدة مزدوجات من الحالات الإنسانية ، او قل إنه عرض أَشخاص الإنسانية مثنى مثنى . فتقدم الفتى والشيخ ، والحسناء والجارية ، والفقير والغنيّ ، والأبله والأريب ، وكل واحدٍ منهم متبرّم بحاله ، ساخط على حظه في الحياة ؛ فمثلاً جاء الأبله يشكو من اضطراب تكوينه العقليّ ، مع احتفاظه

بالصورة الإنسانية ، ويقول :

يعجزني إدراك ما أدركوا ... كأن عقلي فحمة او رمادْ
إن كنت إنساناً فلم يا ترى ... لست بادراكي كباقي العباد
أولم اكن منهم فمرني أكن ... جرادة او أرنباً او جواد

أما الأريب ، فجاء يشكو فطنته ، وما تجره عليه من قلق ، ويقول:

لو أنني كنت بلا فطنة ... سرت ولم تكثر امامي الدروبْ
وكان عقلي كعقول الورى ... وكان قلبي مثل باقي القلوب
ما العقلُ يا ربّ سوى محنةٍ ... لولاه لم تكتب عليّ الذنوب

* * *

وواضح أن هذه الثنائية التي يعرضها أبو ماضي ، ليس فيها صراع ، ولكنه استخلص منها شيئاً شبيهاً بالذي استكشفه جبران في مواكبه وغابه . فقد قال الله لهؤلاء المتذمرين – كونوا كما تشتهون :

لكنهم لما اضمحلّ الدّجى ... لم يجدوا غير الذي كانا
هم حددوا القبح فكان الجمال ... وعرّفوا الخير فكان الصلاحْ
وليس من نقص ولا من كمال ... فالشوك في التحقيق مثل الاقاح
وذرة الرمل ككلّ الجبال ... وكالذي عزّ الذي هانا

ومعنى هذا ان الثنويات (الجمال والقبح ، الخير والشر، الكمال والنقص، الشوك والزهر) كلها أسماء وضعها الإنسان ليُعرف الواحد منها بالآخر ولكن لا وجود الاّ لصفحة واحدة منها .

على الأرض إذن تمّحى مشكلة الصراع بين الثنويات، دون أن يقول لنا أبو ماضي أيّ العنصرين هو الذي يتحكم في حياة الانسان ، لأنه لا يستطيع أن

يضع اسماً جديداً لذلك العنصر السائد . ما أخطر هذه الفلسفة التي لم يتنبه أبو ماضي إلى ما فيها من خطر كامن : إذا كانت الأرض مجالاً لوجه واحد من صفحتي الثنويات ، فَلِمَ يؤمن أبو ماضي بالغاب بعد قليل ، ويتخذه صورة للكمال ؟ وإذا كان الجمال والقبح أو الخير والشر أو الشوك والزهر مسمّيات لمفردات ، فما قيمة العمل الانساني على الأرض ، وما قيمة ما يسمّيه الناس ضميراً ؟ عندما لا يكون في الحياة إلا شيء واحد ، يبطل الاختيار ، وإذا لم يكن هناك اختيار ، بطلت قيمة الارادة الانسانية .

وليست « الاسطورة الأزلية » تعبيراً عن القدرة الإلهية كما قد يُظن لأول وهلة ، ولكنها من بعض وجوهها تفيد الحكمة التي تعبر عن ضلال الأماني والقلق المتعلق بها . ومن هذه الناحية ، تتصل بقصيدة نعيمه « حبل التمنّي » :

نتمنّى وفي التمني شقاء ونادي يا ليت كانوا وكنّا
ونصلّي في سرّنا للأماني والأماني في الجهر يضحكن منا

وفي هذه القصيدة يصف نعيمه تطور الأماني مع تطور العمر ، وتغير الحالات فيقول :

فصغيراً قد كنت أطلب لو كنت كبيراً ولي صفات الكبيرِ
وكبيراً لو عدت طفلاً صغيراً واستردّت نفسي نعيم الصغير

وخلياً لو كنت بالحب مضنى وأسيرَ الغرام لو كنت حُرّا
وفصيحاً لو كنت عيّاً سكوتاً وسكوتاً لو كنت أنطق درّا

وفقيراً لو كان لي بحر مالٍ وغنياً لو كان لي ضعف مالي
فلكم حالة طمحت إليها قائلاً إن بلوتها قرّ بالي
وأراني ما زلت عبد الأماني أتمنى لو كنت في غير حالي

ويرى الشاعر أن اليوم الذي تتوقف فيه الأماني آتٍ قريبٌ ، لا ريب فيه ، وعندئذٍ يتحرر من قبضتها الغرّارة الخادعة :

غير اني لا بـد أبلغ يومـاً فيه أمسي حراً عديم التمني

فأمنيته الكبرى أن يصبح حراً من الأمـاني التي قيّدته بحبلهـا . ولو كان نعيمه غير خاضع لهذه الصورة الشعرية، لرأى في توقف الأماني ما رآه افلوطين. فإن هذه الحال عنده برهان على ان الانسان قد بلغ درجة الحياة الكاملة . إذ ما الذي يمكن أن يرغب فيه الانسان بعد بلوغ الكمال ؟ أي بعـد أن اتحد بالخير الأسمى ، فإذا طلب شيئاً فإنما تطلبه الضرورة لسد حاجات الجسم ، وما يطلب لهذه الغاية فليس منصرفاً إلى صاحب الجسم على الحقيقة .

إن الأمـاني تدل عـلى تجدد الرغبة في شيء بعد شيء ، فإذا انقضت هذه الرغبة بلغ الانسان مرحلة الهدوء المطمئن، أو السعادة في رأي أفلوطين . وقد عبّر نعيمه عن هذه الفكرة ، دون أن يرينا انه يقحم الفلسفة على بناء قصيدته وموضوعها. ومن السهل أن نستنتج شيئاً لم يقله نعيمه، وهو أن هدأة الصراع تعني تحطم الثنائية ، التي أرادها جبران من طريق الغاب ، وأرادها أبو ماضي بفهم الحقيقة الكونية ، وأرادها نعيمه بتوقف الأماني .

٢

عودة الثنائية

نعيمه : الخير والشر (همس الجفون ٦٤) ، العراك (٩٦) الماق القلب (٥٥) .

ابو ماضي : بين مد وجزر (الخمائل ١١٩) الكمنجة المحطمة (الجداول ٣٨) .

نسيب عريضه : ثار إرم – في القفر الأعظم (الأرواح الحائرة ١٨٦) يا نفس (٨٧) الى نفسي (١٠٤) من نحن (١٥١) ، امام الغروب (١٦١) .

كلما ذكرنا الثنائية ، لاحت صورة مدوزا (Medusa) ، ذلك المخلوق الأسطوري الذي كان جسمه مغطى بالحيات بدلاً من الشعر ، وكلما قُطعت منه واحدة نبت في مكانها عشرات او مئات، إلى أن استطاع برسيوس (Perseus) أن يقتل هذا المخلوق المخيف .

وقد حاول كل من جبران ونعيمه وأبي ماضي أن يقتل هذه الثنائية ذات الرؤوس المتعددة ، ويكسب لنفسه الخلود الذي كسبه برسيوس ، فلم يستطع ، وعادت الثنائية تطل برؤوسها المتشعبة ، وكانت أقوى هذه الرؤوس ثلاثة :

الخير والشر :

شغلت هذه الثنوية نعيمه ، ولكنه اكتفى بعرضها عرضاً شعرياً جميلًا . أما المشكلة القديمة التي تدور حول مصدر الشر وكيف يمكن ان يكون الله مصدر الخير والشر معاً – مع أنه خير كله – فلم تظهر بجدتها القديمة عند نعيمه ،

وظهر بدلاً منها تلك النظرة الرومانطيقية التي تؤمن أن الخير لا يرى إلا من خلال الشر ، وهي فكرة بويَه Boehme [1] الذي كان يقول في تفسير ظاهرة الشر في الوجود : إن الله قسم إرادته قسمين ، نعم ولا ، وكل الطبيعة ترمي لتحويل الإرادة التي تقول لا إلى الإرادة التي تقول نعم ، وعند هؤلاء الرومانطيقيين ان الشيطان هو الذي عرّفه فاوست بقوله: إنه الروح التي تقول دائماً لا .

وإذا كانت غاية أولئك الرومانطيقيين تحويل (لا) إلى (نعم) ، فإن غاية نعيمه هي تهدئة الحال بين عنصرين ، يظنهما الناس متعاركين ، والتوفيق بينهما لأنه ليس للواحد منهما غنًى عن الآخر . وقد رسم هذه الفكرة في قصيدته « الخير والشر » ، حيث يقول :

سمعت في حلمي ويا لَلْعجب سمعت شيطاناً يناجي ملاكْ
يقول أيْ بل الفُ أيْ يا أخي لولا جحيمي أين كانت سماك
أليس أنّا توأمان استوى سرُّ البقا فينا وسرُّ الهلاك
ألم نُصَغْ من جوهرٍ واحدٍ إن ينسني الناسُ اتنسى أخاك

* * *

فاطرق ابن النور مسترجعاً في نفسه ذكرى زمانٍ قديمْ
واغرورقت عيناه لما انحنى مستغفراً وعانقَ ابن الجحيم
وقال أيْ بل الفُ أي يا أخي من نارك الحرّى أتاني النعيم
وحلّق الاثنان جنباً إلى جنبٍ وضاعا بين وشي السديم

في هذه القصيدة ينبئنا نعيمه ان الخير أخ للشر ، فهما من عنصر واحد ، ولعله ناظر في هذا إلى ما جاء في الأديان ، من أن الشيطان قبل عصيانه كان

---

[1] يعقوب بويَه او بهمن (١٥٧٥ – ١٦٢٤) ، متصوف الماني . راجع تلخيصاً لنظريته في : The Cambridge History of English Literature Vol. 9, p. 251 f f.

واحداً من الملائكة . ولكن اصطحابهما معاً ، هي الحال التي يتمنّاها نعيمه ، لينعدم الصراع بينهما ، فهو هنا لم يقتل الثنائية ، بل تمنى زوالهـا ؛ أما طيرانهما بين وشي السديم ، فأمر غير مفهوم . وإذا تغاضينا عن هـذه الخطرة الشعرية ، وجدنا ان الشاعر لم ينكر الازدواج، بل أقرّ بأن وجود الشر شيء ضروري، وهذه الفكرة تذكرنا بقول أفلوطين : [١] هل تعدّ الشرور ضرورية في العالم لانها وليدة مبادىء عليا ؟ نعم لان العـالم دونها يكون ناقصاً . ان أكثر الشرور ، إن لم تكن كلهـا ، مفيدة للعالم كالحيوانات السامة ، مع ان الناس يتجاهلون فائدتها . حتى الشر مفيد في حالات معينة، ويستطيع أن ينتج كثيراً من الامور الجميلة ، إذ يؤدي ، مثلًا ، إلى ابتكارات مليحة ، ويدفع بالناس نحو التعقل ولا يخلّيهم والاستنامة الى الاطمئنان الخامل .

ولكن أيّ القوتين يوجه الانسان في الحقيقة؟ والجواب على ذلك ان هاتين القوتين صورة لقوة واحدة ، وان هـذا التساؤل ليس إلا حيرة حرفية ، أو شكاً شعريـاً ، كالذي يثور في نفس نعيمه أحيـاناً ، ويعبّر عنه في قصيدة « العراك »

دخل الشيطان قلبي فرأى فيه ملاك
وبلمحِ الطرف ما بينهما اشتد العراك
ذا يقول البيت بيتي فيعيد القول ذاك
وأنا أشهد مـا يجري ولا ابدي حراك
سائـلًا : « ربي أفي الأكوان من ربٍّ سواك ؟
جبلت قلبي من البـد • يداه ويداك »

* * *

---

(١) K . S . Guthrie - Complete Works of Plotinus (London George Bell and Sons) - p . 1187 .

وإلى اليوم أَراني في شكوك وارتباك
لست أَدري أَرجيمٌ في فؤادي أَم ملاك

على ان في تساؤل نعيمه : «أفي الاكوان من رب سواك» ، تحويماً حول تحديد مصدر الشر ، وهي تلك المشكلة القديمة التي اشرنا إليها من قبل ، والتي افترقت على اساسها مللٌ ومذاهب . ويفيدنا هنا ان نقف عند قوله « دخل الشيطان قلبي » – لذكره القلب مقترناً بالشيطان ، او الشر . والقلب عند المهجريين هو الذي يوصل الى الحقيقة ، فاذا اصبح القلب نفسه موطناً للصراع بين الخير والشر ، فالأمر دقيق بالغ الدقة . عندئذٍ اما ان يكون الانسان بغير قائد سليم ، واما ان يكون توجهه الى الخير او الى الشر، سيراً في طريق واحدة، يختلف الناس في تسميتها، فبعضهم يسميها طريق الخير، وبعضهم يسميها طريق الشر .

العقل والقلب :

أعطى افلاطون للعقل مكان الصدارة، ولم تعرف الفلسفة القديمة هذا الصراع بين العقل والقلب ؛ وفي الفلسفة الاسلامية احتلّ العقل اعلى اجزاء النفس الناطقة ، ولم يكن ينزل عن هذا المستوى في الافلاطونية الحديثة . وكان العقل في هذه الفلسفات جميعاً مرادفاً لقوة البصيرة في النفس الناطقة . ولكن هذا العقل دخل في صراع مع شيء جديد اسمه القلب ، بعد ان اصبح العقل رمزاً للتقدم العلمي والتفكير المادي التجريبي، بينما القلب رمز للايمان او القوة الشعورية المطلقة ، التي تجد طريقها إلى ادراك عظمة الله ، دون منطق علمي او فلسفة ديكارتية. ولعل بسكال من اوضح من اقاموا الحدّ الفاصل بين العقل والقلب، حين اعتقد ان القلب هو الذي يقي الانسان من ان يصبح نهباً موزعاً للتيارات الخارجية. وان للقلب عقولاً لا يحيط بها العقل.[1] ويستنتج من تفكير

(١) Babbit, I - Rousseau and Romanticism, p . 178 .

بسكال ، ان القلب قوة أعلى من العقل بطبيعة الخلقة . فلما جاء الرومانطيقيون نادوا بأن القلب مقدم على العقل ، غير ان هذا القلب عند روسّو وتلامذته ليس اكثر من مجموعة «غرائز» طبيعية، إذا اهتدى بهديها الانسان بلغ الخير. فالقلب في هذه الحال هو خفق الاعصاب او مجموعة من الدوافع الحيوية الطبيعية ليس إلا .

ونستطيع أن نستخلص من نظرات جبران، أنه ربما كان رومانطيقياً صرفاً في نظرته إلى العقل والقلب ، وان الإنسان لديه يعيش على معنى الحيوية المستمد من الدوافع ، دون تحكم او تنظيم . غير أن أصحابه المهجريين ، كانوا إذا صوّروا هذا النزاع المستحكم بين القلب والعقل ، عنوا به العراك بين العاطفة التي يسيّرها الخيال ، وبين الأحكام التي يواكبها المنطق ، بين حرارة الشباب وبرودة الشيخوخة ، بين الدين القائم على المحبّة ، والعلم القائم على التفكير ، بين التلاقي بالمشاعر والتعامل بالأرقام. ويعرف الناس في العصور الحديثة ، تلك الحملات التي توجه إلى العقل بين حين وآخر، من الروحانيين او المتعلقين بالغيب، وهؤلاء هم الذين تذعرهم انتصارات العلم المتلاحقة ، لأنها تحمل معها في كثير من الأحيان غرور الإنسان بنفسه وقدرته وتفوقه على ما حوله بقوة عقله .

والشعر المهجري يقاوم بهذا الاتجاه ، حركة كانت نامية في البلاد العربية نفسها آنذاك نتيجة لانتشار العلم التجريبي، على يد الجامعة الأميركية ، أساتذتها وطلابها، وعلى صفحات مجلة « المقتطف » ، بنت الجامعة البكر، التي كانت تبث الدعوة الجديدة إلى العلم، وتعنى بنشر أحدث أبحاثه ونظرياته. زد على ذلك ان هذا الاتجاه العام كان شائعاً بين الناس في الغرب، على أثر الثورة الصناعية ونظرية التطور ، وانتشار المخترعات الحديثة القائمة على نظريات العلم وتجاربه . فهم لهذا كله ، يشعرون بالحاجة الملحة إلى القلب، لا في العالم الغربي فحسب، بل في العالم العربي أيضاً ، قلب الشرق الذي اشتهر بروحانيته منذ أمد بعيد . وذاك الاحساس منبثق من صميم تلك النزعة الرومانطيقية ، التي كانت تحفزهم لتعشق

البساطة والمحبّة في ظلال الطبيعة. وليس من الضروري أن يكونوا قد استمدوا ذلك من روسّو وتلامذته، ولكن نزعتهم الشبيهة بنزعته، وقيام مبادئهم على المحبة، وطبيعة البيئة التي تفيئوا ظلالها، كل ذلك أوحى إليهم أن يعالجوا العلاقة بين القلب والعقل في صورة مشكلة ذات طرفين متصارعين.

والقلب والعقل عند أبي ماضي، يمثلان دورين من أدوار الحياة الفردية، في الأول يستسلم الإنسان لأوامر عواطفه، وفي الثاني يخضع لارشادات عقله، وهما دور الشعور القويّ والعاطفة الحادة في الشباب، ثم ما يليه بعد ذلك، من اتجاه نحو الفكر واعتماد عليه، بحكم النضج في السن. وهذا يتضح في قصيدته «بين مدٍّ وجزر»، التي يستهلها بقوله:

سيّرت في فجر الحياةِ سفينتي واخترت قلبي أن يكون إمامي

ومن مطلع القصيدة، نجد أبا ماضي يستعمل السفينة للدلالة على الجسد، أي الكيان المادي للإنسان، وذلك هو التشبيه الذي يستعمله «إخوان الصفا». غير أن هؤلاء يعدّون النفس إماماً او ربّاناً. أما ابو ماضي فإنه يقيم قلبه اماماً لسفينته. وصورة السفينة والربّان ليست هي الصورة الوحيدة التي يرددها من يتحدثون عن العلاقة بين الجسد والقلب. او بين الجسد والعقل، او بين الجسد والنفس. وعند نسيب، تتراءى لنا دائماً صورة صحراوية، فيها ناقة ودليلٌ وحادٍ. غير ان المهجريين، لم يستعملوا صورة المركبة او العربة، التي نجدها في قول حكيم هندي قديم: «أحسن السّوق أيها العقل، واظهر كلّ فنك يا سائق العربة، أما أنت أيها القلب الحسّاس، فكن لجاماً قوياً لا يَهِنُ، لأن ربّك هو الراكب، والطريق طويل».

وإذا أخذ أبو ماضي في الحديث عن المكاسب التي احرزها في دولة القلب، وجدناها تتمثّل في تجميل الأشياء وزخرفتها، لا في ان بين القلب والأشياء، شيئاً من التعاطف الحقيقي:

ومشى الخيالُ على الحياة بسحره فـاذا الهوى في المـاء والانسامِ
واذا الرمالُ ازاهرٌ فوّاحة والشطّ هيكلُ شاعرٍ رسّام
واذا العبابُ ملاعبٌ ومراقصٌ واذا انـا من صبوة لغرام
اتلقّف الـلذّات غير محـاذر واعبُ في الزلأت والآثام
لا اكتفي واخاف انـّي اكتفي فكأنما في الاكتفاء حمـامي

وهذا خيال رومانطيقي ، لم يُفىء على الشاعر معرفة عميقة ، ولم يكشف له عن سر جديد في الوجود ، وانما وشّى ماديات الحياة وسحر الحقائق امـام عينيه ، وموّه كل مـا يراه بطلاء كاذب . ولكن الشاعر في هذه الفترة تقمّص روح الطبيعة ، فإذا هو :

كالموجِ ضحكي كالضيـاء ترنـّحي كالفجر زهوي كالخضمّ عُرامي

* * *

وفي الدور الثـاني من حياته ، صرخ فيه العقل ساخطاً متهكماً ، يقول : « هذا الغِنى شرٌ من الاعدام » :

اسلمتني للقلب وهو مضلـّلٌ فأضرّني واضرّك استسلامي
يا صاحبي اطلقني من سجن الرؤى أنا تائه ، أنا جائع ، أنا ظـامي

وعندئذٍ اسلم نفسه لقيادة العقل ، فأراه الجانب القبيح من الحياة ، وجعله عبداً للمال والحطام ، فتضايق القلب وحنّ الى احلامه التي كانت تصبغ القفر فتجعله روضاً ضاحكاً ، ومعنى ذلك ان الشاعر ابغض الواقع ، واراد العودة الى دنيا الاحلام ، هرباً من قبح الحياة ، ومن مغالطته لنفسه ، سمّى ما قدّمه العقل له احلاماً ، وفضّل عليها احلام القلب . وسكت الشاعر عند هذا الحدّ ، لان عودة القلب لم تعد امراً ممكناً .

وفي هذه القصيدة نعرف كيف ان التعاقب كان مصدر الإلهام في شعر ابي ماضي ، فإذا توقف ايمـان الشاعر بالعقل – في الدور الثـاني – فذلك يعني ان الالهام إما ان يتوقف ، وإما ان يصبح نوعاً من الحنين الى عهد القلب . وفي

لحظة من اللحظات ، قد يحسّ الشاعر ان الإلهام توقّف ، وانه عاجز عن ان يبدع شعراً ، وان قيثارته اصبحت خشباً لا أنغام لها :

لا تسألوني اليوم عن قيثارتي   قيثارتي خشب بلا أنغـــام

ولقد صوّر أبو ماضي هذا الموت الفنّي ، ونضوب المعنى الشعْريّ في قصيدته « الكمنجة المحطمة » ، ونحن نرى أن هذه القصيدة رثاء لنفسه الشاعرة ، وأنه يرمز بها إلى تلك الوقفة التي خاب العقل عندهـــا ، واستحالت عودة القلب ، وانتهى عهد الصراع بين هاتين القوتين إلى حيرة كالفضاء الواسع الممتـد أمام النظر. ولا نقول إن هذا استمرّ طويلًا في حياة الشاعر ، ولكنه كان إحساساً صادقاً في لحظة ما ، رأى فيها الكمنجة او النفس الشاعرة وقد أصبحت :

لا حسّ في أوتارها لا شوق في   أضلاعها ، لا حسن في باقيها
فارزح بحزنك يا حزينُ فإنها   لا تنشر الشكوى ولا تطويها
وإذا انقضى عهدُ التعلل بالمنى   فالنفس يَشفيها الذي يُرويها

ويعود أبو ماضي بحنينه إلى عهد القلب ، إلى الأيام المزخرفة بالمنى فيقول :

سرُّ السعادة في الرؤى إن الرؤى   لا كفّ تثبتها ولا تمحوهـــا

ويتضح هنا فرق أصيل بين نظرة أبي ماضي ونظرة نعيمه إلى الرؤى والمنى. فالأول يجد في تعمية الواقع وستره سعادة تامـة ، والثاني يرى في توقف المنى حرّية لا تحد . وليس من الافتعـــال والتمحّل أن نعدّ قصيدة « الكمنجة المحطمة » رثاء للنفس الشاعرة التي نقلت حكايات الهوى ، ولم يبق لها إلا حكاية واحدة ترويها ، هي قصة تحطمها وتوقفها عن النبض العاطفي والفيض الشعري . وقد تكون هذه القصيدة مما صدر قبل الشعور باخفاق العقل ، وبذلك تكون ارهاصاً نفسياً بما سيحدث ، لا تصويراً لما حدث بالفعل .

أما نعيمه فإنه انقاد للعقل حين ظن أن النار في قلبـه خمدت إلى الأبد ،

وبرد القلب حتى حسبه الشاعر قطعة ميتة لم ينفخ الله فيها من روحه أبداً :

إلى أن دار في خلدي بأنك لست من جسدي
وأنك طينة لمّا براني الله لم ينفخ
بها من روحه الأبدي

وعندئذٍ لجأ إلى فكره يهتدي بنوره :

ورحت أجوب ما استترا من الدنيا وما ظهرا
وابحث في غبار العيش عن خزفٍ وعن صدف
أراه بفكرتي درراً

ورحت أقيس أيامي وأعمالي وأحلامي
وما حولي ومن حولي وما تحتي وما فوقي
بأفكاري واوهامي

فاطرح كلّ ما حادا عن المقياس او زادا
وافصل ذاك عن هذا فادعو البعض أشباها
وادعو البعض أضدادا

غير ان قلبه انتفض، ودبّت فيه الحياة من جديد ، فأقبل على كل ما شاده العقل يحطمه ويحرقه ، وفرح الشاعر فرحاً مزيجاً بالرهبة من عودة القلب وطلب الى القلب ان يخضع او ينام .

ولنا ان نتساءل كيف استطاع قلب نعيمه ان يعود الى السيطرة بعد ان تجاوز ربيع العمر وعهد الحب، وكيف خفق قلب ابي ماضي في موضعه خفقته الاخيرة وثوى الى الأبد؟ والجواب على السؤال يقتضي التفرقة في مدلول القلب عند كليهما. فقلب ابي ماضي هو خفقان الشباب الذي حيل بينه وبين العودة، هو القلب الرومانطيقي الذي سكر بالحنين الى ما فات ، أما قلب نعيمه فهو القوة

المستمدة من الايمان وحرارته ، هو الخضوع للشعور لا للقياسات ، هو القلب الذي وجده بسكال يحوي من العقول ، اكثر مما يحوي العقل نفسه .

الحياة إذن ، في نفس أبي ماضي مرحلتان : مرحلة القلب ومرحلة العقل، ثم حالة من التلاشي او الحنين الى العهد الاول . وعند نعيمه ، سيطرة للقلب ، ثم ازمة نفسية مصدرها العقل ، ثم عودة القلب يقود سفينة الحياة الى النهاية . اما عند نسيب ، فان القوى التي توجّه الحياة ثلاث : القلب والعقل والنفس ، وهو كصاحبيه اسلم القياد اولاً للقلب ، فمشى القلب حافياً بجرح القدمين ، وانتهى نهاية غامضة مجهولة، فقد ضحى بمكنوناته وقدّمها الى السائرين على طريق الابدية ودعاهم الى اكلها ، فلم يُقبل على طعامه آكلٌ ، واندثرت عواطفه بين الحصى والتراب :

نحرت ناقـــة وجدي ... على ضريح غريب
فسال منها دمـائي ... وطـار منها رجائي
وقلت للقـبر هـذا ... قرى الأسى والوفـاء
اجمع جياعك إنّي ... مضيفهم في العشاء
فــلم يلبِّ ندائي ... سوى الصدى في الفضاء
ولم يجيء لطعـامي ... ضيف ولا لشرابي
ضاعت وليمــة قلبي ... بين الحصى والتراب

ومن أول وهلة ، ندرك أن قلب نسيب نثر المحبّة ، فلم يجد من يقبلها ، فهو لم يفقد الرؤى التي فقدها أبو ماضي ، ولا اتساع الشعور الذي فقده نعيمه .

ومع هذا لم يتعظ القلب بل ظلّ يصارع غيره في سبيل القيادة، حتى حازها وذهب يغرّر بالعقـل وبنات الصدر والذكريات والخطايا في رحلة شاقة ، ويهيم فيها في كل واد ، متنكباً طريق الرشاد . وهنا بدأ الصراع بأجلى معانيه . فقد تشخص العقل والقلب عند نسيب ووقفـا على الرمال يتطاحنان ، واستل

العقل سيفه وضرب القلب ضربة تركته ذبيحاً ، وأخذ العقل بالزمام ، يقود القافلة في رحلتها ، وهي تمشي وراءه مشي الذليل الخائف ، واشتط العقل واعتسف حتى حرّم على القافلة الأكل والشراب ، فضجّ الركب وقالوا :

فضجّ ركبي وصاحوا	« يا عقل أين المناهلْ
يا عقل جعنا وتهنا	يا عقل أين المنازل »
فقال : « ليس صراطي	مشاربٌ ومآكل
ما شأنكم ومغانٍ	عنها نأى كلُّ عاقل
هيهاتِ ما قد طلبتم	لستم كاحدى القوافل »

ولم يكن هناك أمل في عودة القلب الصريع ، كما رجع في حياة نعيمه ، وأنقذ نسيب الصورة بقيام عنصر ثالث ، بعد ان قتل العقل بدائه الكبير وهو الشك . وكان القائد الجديد هو النفس . ويتضح من الاطلاع على الصراع عند نسيب انه أقرب إلى ابي ماضي في فهمه لحدود القلب والعقل ، وان وجدنا أبا ماضي يسرف في اسباغ الخيال على القلب، حتى يحوّل به الكون الى رؤى. ويفترق نسيب عن صاحبيه ، في انه أقلهم رفقاً في لمس الموضوع ، فقد بالغ فيه حتى جعل من الصراع صوراً لملحمة بطولية ، مع ان الموضوع أرقّ مما تصوّر نسيب وأقرب إلى طبيعة الرمز والتلميح .

النفس والجسد :

باشتراك النفس في القوى الانسانية المتصارعة اقترب نسيب من المتصوفة ، او دخل –على التحقيق– في دائرة الفلسفة الميتافيزيقية ومذهب القائلين بالطبيعتين: الأرضية والسماوية . من هذه الثنائية نشأ الزهد المانوي والمسيحي كما نشأ عند المسلمين من ثنائية الحياة (الدنيا والآخرة) . وحول الصراع بين الطبيعتين قامت فلسفات اخلاقية متعددة، وحيث آمن الناس باحتقار الجسد، وُجد الزهد الذي مهّد لحياة تصوفية عريضة، في الشرق والغرب. ولن نبعد في تأريخ هذه

الثنائية ، فهو تأريخ موغل حقاً في القدم . ولكنـا نرى ان النفس عند بعض المهجريين هي النفس التي وصفهـا افلوطين . وقد انتهى نعيمه في قصيدته « من انت يا نفسي »[1] الى اعتنـاق المبدإ الافلوطيني ، الذي يذهب الى ان « النفس فيض من الله » . ونظرية الفيض هي التي سرت في كيـان التصوف الاسلامي والفلسفة الاسلامية، ومن قبل ذلك دخلت الديانة المسيحية والتصوف المسيحي .

أمـا عند نسيب ، فان النفس هي النفس الافلاطونية السيناوية (نسبة إلى ابن سينا) ، التي هبطت من المحل الأرفع بعد تدلل وتمنع، ثم دخلت الجسد، وهو سجنها الطيني، ولذلك تعيش في حالة صراع مع الجسد، لان الحنين يزعجها ويدفعهـا للعودة إلى مصدرها . وحول هذه الأفكار في النفس دارت قصيدة نسيب : « يا نفس » ، وهي من اوضح قصائده واشدّها صلة بجوهر الفكرة المتضمنة في قصيدة ابن سينا . ولكن النـاحية الشعرية غلبت عـلى الفلسفة فيها وجاءت ألفاظها كألفاظ المتصوّفة :

أصعدت في ركب (النزوع) حتى وصلت إلى (الربوع)
فـأتاك أمر (بالرجوع) أعـلى (هبوطك) تأسفـين؟

فالنزوع والرجوع والربوع من الفاظ المتصوّفة والهبوط من الفـاظ ابن سينا . ويتساءل نسيب – وفي هـذا التساؤل سرّ شاعرية القصيدة – عن هذا العراك والنزوع ، ويحاول ان يتلمس له الاسباب الممكنة المعقولة ، وفي هذا التجاهل – تجاهل العارف – اضفى على قصيدته جواً شعرياً من الحيرة، ما كان ليتوفّر لها لو انه سرد الحقائق عن النفس كما فعل ابن سينا. وزاد في جمال الجوّ فيها ان الشاعر ، على الرغم من معرفته الدقيقة لمـا تريده النفس ، ظل يبدي عطفاً عـلى جسمه وقلبه ، ولم يسمح لنفسه مرة واحدة ان يشعرنا بأنه يحتقر

---

١ همس الجفون : ١٦

الحياة في سبيل عالم مثالي ، تسعى إليه النفس . ولذلك نسمعه يقول مشفقاً على جسمه :

فلم التمرّد والعراك ما سور جسمي بالمتين

والقلب في هذا الصراع مرادف للجسد ، وهذا نقل شاعري أيضاً ، فإن القلب هو مركز الرغبات او « الهوى » في الحياة الصوفية ، وتحقير النفس له وانحيازها الى العقل – وهو شيء مختلف عن العقل العلمي « الهندسي » – يجعلها نفساً مطمئنة، اما انحيازها نحو القلب ، فيجعلها النفس الأمّارة بالسوء كما يقول ابن عربي – ولكن نسيباً بعيد عن تفكير ابن عربي – كلّ البعد ، ولعله لم يقرأ له شيئاً ، ولذلك فهو يصوّر النفس معذّبة للقلب ، لا انحيازاً إلى جانب العقل ، وانما تعذبه بطبيعة شوقها إلى العودة والانفصال عنه .

والشيء المدهش حقاً في شعر نسيب ، هو انتصاره للجسد ووقفته إلى جانبه دائماً ، ضدّ نفسه ، على ايمانه بأن نفسه من مصدر إلهي ، وان عودتها امرٌ محتوم ، ولكن حب الحياة قد حال بينه وبين تقبّل هذه العودة والاستسلام لها . وليس اشد من نسيب تبكيتاً لنفسه، التي لم يعدّها – ولو مرة واحدة – نفساً مطمئنة، وانما ظل يعتبرها أمّارة بالسوء، ويظل يؤنبها ليستثير شفقتها على القلب ، فيقول في قصيدته التي سبقت الاشارة اليها :

يا نفس إن حُمّ القضا ورجعت انت إلى السما
وعلى قميصك من دما قلبي فماذا تصنعين

ضحّيتِ قلبي للوصول وهرعت تبغين المثول
فإذا دعيت إلى الدخول فبأيّ عين تدخلين

وليس انتصار نسيب للجسد والقلب مقتصراً على قصيدة «يا نفس» التي تحمل تاريخ ١٩٢٠ ، بل ان الشاعر في قصائد نظمت في تاريخ سابق يقف الى جانب

جسده . وفي العام نفسه قصيدة أخرى خاطب فيها نفسه بعنف ، ورماها بالكفر ، وافهمها ان الجسد خدر لا سجن ، وقال لها بقوة :

أقلـّي النزاع وكفّي الصراعا
فقد كاد جسميَ ان يتداعى

ومرّة أخرى يقول لها : « فهلاً تأدبت » – لانك زائرة في الحياة ، ومن المتوقع في الزائر ان يكون مؤدباً . وبعد هاتين القصيدتين تجيء قصيدة في عام ١٩٢٤ بعنوان « يا نفس لا تبكي »[١] ، ثم قصيدة « من نحن » ، وفيهما تصريح بأن الجسد قد تضعضع ، اما في الثانية فيبدأ الاستسلام :

الجسم عن عجزٍ خضع — والروح ما زالت تثورْ
تنضو سلاحاً ما قطع — على عدوٍّ لا يخور

الشمس مالت للغروب — لا بأس فليأت الظلامْ
طوبى لقلب في القلوب — يرجو من الليل المرام

وفي العام نفسه ، في قصيدة «أمام الغروب» استولى على الشاعر شعور بأن الشمس – شمس حياته – تدنو للمغيب ، ويتساءل : إذا كان حلول الروح في الجسد عقاباً لها فما ذنب الجسد ؟

إذا كان قصد الصمد — بذاك عقاب النفوسْ
فما كان ذنب الجسد — ليغدو شريك البؤوس

ويتفجع في القصيدة على الحياة ، ويتهيّب الرحلة ويستنجد الدليل ، ليقول له : إلى أين تفضي الطريق ؟ ويتمنى لو تتمهل به الحياة قليلًا ، لأنه لم يرو غليله منها ، ولكنه في آخر القصيدة يندم على ضعفه ، ويطلب إلى شمس الحياة أن تغرب مسرعة ، لتطلع بعدها شمس الخلود .

١ الارواح الحائرة: ١٤٩.

وفي هذه السلسلة التي عرضنا حلقاتها ، كان التمسك بالجسد والقلب ، استمساكاً بعروة الحياة وحرصاً عليها وتشبثاً بها . ولم يكن في ألوهية النفس ما يشفع لها في حنينها ونزوعها وعراكها. وكل هذه الحلقات كانت تمهيداً لقصيدة «على طريق إرم»[1] تلك القصيدة التي صوّر فيها نسيب مراحل الحياة، ثم استسلم لنفسه بعد ذلك تقوده أنّى شاءت ، بعد ان عجز القلب والعقل عن هدايته .

كان الشباب حينئذٍ قد أخذ يلمُّ خيوطه ، وأخذ الوهن يدبّ في حياة الشاعر ، وكان فقده لأخيه عام ١٩٢٢ من الاحداث التي عجلت بالرحلة إلى نهايتها . وفي « على طريق ارم » ، لم تعد نفس الشاعر هي النفس الأمّارة ، وانما أصبحت – او انتوت ان تصبح – نفساً آمنة مطمئنة . ومن يقرأ القصيدة يحسّ ان الشاعر وضع في طريق العودة عقبات وعقبات ، وانه لم يستطع ان يسلم القياد إلى نفسه ، إلا بعد ان فقد كل شيء . وسارت الفراشة إلى النار ، ولكنها لم تحترق ، لأنها ظلت تنظر إليها من بعيد وتتمنى اللقاء . وهكذا ظلّ حب الحياة إلى النهاية، أقوى في قلب الشاعر من حب الخلود . ومع هذا يجب ان نذكر ، ان نسيب عريضة من اشد المهجريين تعلقاً بفكرة النفس الهابطة من عالم النور، التي لا ترضى بالارض اختياراً ، وانها في عودتها تحنّ إلى السماء التي هبطت منها . ومع كل ذلك ظلّ نسيب اذا ذكر القلب اغرق في العطف عليه ، ووقف نصيراً له ضد النفس .

ولنتأمل – حيث بلغنا – قوّة الثنائية التي حاول جبران ان يحطمها، فنراها السر الاول في هذا الشعر المهجري. فهي التي تديره على طرفيها لأنه شعر قائم، في الاكثر ، على القلق والصراع النفسي . ومن الغريب ان هؤلاء الشعراء ، آمنوا بالصراع بين القوى المتعددة في الانسان ، ولم يخطر لأحدهم انها قوى يمكن ان تتحد وتعمل مجتمعة ، كما اتحد العقل والقلب ، في مركبة الحكيم

[1] الارواح الحائرة : ١٧٧ – ١٩٧ .

المندي القديم .

ان أَثر رومانطيقية روسّو ، الذي انحاز الى جانب القلب ، ليظهر في اتجاه كل منهم . فقد نفى روسّو وتلامـذته القوى الأُخرى كما نفى نعيمه العقل ، وعاشت اوروبة فترة من الزمن وهي نادمة ، لانها استسلمت لحكم العقل ذات يوم . ولكن حتى في اوروبة التي يمكن ان نرسم في حياتها خطـاً فارقـاً بين الفكر والشعور ، وُجد من ينادي بإمكان الاتحاد بين قوى الانسان. فكلٌّ، على حدة ، لا خير فيه ، ولا بد للإنسان من ان يشعر ويتخيل ويتعقل معاً . ذلك هو رأي همان Hamman الذي تـأثر به جوته[١] ، ومن قبل جوته رفع هردر صوته ، رجـاءَ ان يستغل الانسان قواه متحدة كاملة . سواء في ذلك الشعور والخيـال والحكم . ومن تعـاون هذه القوى تنبلج قوّة البصيرة او الحدس . غير ان المهجريين آمنوا بتعاقب هذه القوى، لا باتحادها ، حتى جعلوا الحياة أَشبه بالفصول او المراحل ، وجعلوا لكل مرحلة منها دليلاً هادياً .

---

١ Sherwood , Margaret - Undercurrents of Influence in English Romantic Poetry - P. 139 .

٣

الغاب

جبران	:	المواكب – البحر (المجموعة الكاملة ج ٣ : ٣٠٤) .
نسيب	:	رباعيات (٨٣) ، كن (١٧٣) .
ندره	:	يدعونه الحب (اوراق الخريف ١٢٣) .
ابو ماضي	:	كتابي (الخمائل ٤٧) كن بلسماً (الخمائل ٥٠) يا نفسي (الخمائل ٤٠) المساء (الجداول ٣٣) ، تعالي (الجداول ١٧) في القفر (الجداول ٢٩) ، انا وابني (الخمائل ١٠٨) السماء (الجداول ١٣) الفاتحة (الجداول ٤) الزمان (الجداول ٤٨) الطلاسم (الجداول ١٠٨) ماء وطين (الخمائل ١٧) العنقاء (الجداول ٥) .

تركنا جبران يربط بين الغاب وتحطيم الثنائية ربطاً محكماً، ويتأتى لتصويره عن طريق التجريد ، حتى جعل منه يوتوبيا يتحقق فيها الخلود او صورة للمطلق واللامحدود . ولم تكن مشكلة جبران في ان الثنائية لم تمت، بل كانت المشكلة الحقيقية في ان الغاب الذي صبر على نموّه ، عاد في النهاية يتحطم من بعض جوانبه، ويتضاءل في بعضها الآخر. بعد كل ما رأيناه من تجريد، أراد جبران ان يحدد الغاب وطبيعة الحياة فيه ، فاذا هذا المطلق اللامحدود ، ينحصر في حدود صغيرة ، في « ضيعة » من لبنان ، في منظر طبيعي واحد ، وإذا الغاب

نقيض القصور ، مليء بالسواقي والصخور ، يضحك فيه الفجر ، وتتدلى العناقيد من اعنابه ، ويصلح العشب فيه فراشاً، والفضاء لحافاً ، وإذا الغاب المجرد هو الطبيعة الجميلة :

هل تخذت الغاب مثلي منزلاً دون القصورْ
فتتبعت السواقي وتسلقت الصخور
هـل تحممت بعطر وتنشفت بنور
وشربت الفجر خمراً في كؤوس من اثير

هل جلست العصر مثلي بـين جفنـات العنبْ
والعنـاقيد تدلـّت كثريّـات الذهب

هل فرشت العشب ليلاً وتلحفت الفضـا
زاهـداً فيما سيـأتي ناسياً مـا قد مضى

وهذا الغاب هو الملاذ الوحيد ، في عالم كثير الزحام والجدل والضجيج :

ليت شعري اي نفع في اجتماع وزحـامْ
وجدال وضجيج واحتجـاج وخصـام

كلهـا انفـاق خلدٍ وخيوط العنكبوتْ
فالذي يحيـا بعجز فهو في بـطء يموت

وهكذا يتضح لنا من هذه النهاية، ان الغاب عند جبران ، هو تلك الطبيعة التي كان يقدسها وردزورث وكولردج وبليك وروسّو وثورو ، ولذلك نرى ان الحقيقة تَـنَـبّهم امام نسيب عريضة ، حين يقول في مقدمة « المواكب » : «ولا بدّ لي من القول استدراكاً، بأن جبران في مواكبه لا يقصد دعوة الناس للرجوع الى الطبيعة، كما فعل مفكرو القرن الثامن عشر في فرنسا وانكلترا، بل

دعوته انما هي للرجوع الى بساطة الحياة، فالطبيعة موجودة في المدينة، وجدانها في كل مكان سواها ، والمظاهر المدنية كلها ، ما هي الا جزء من الطبيعة ، فلا نستطيع إذن ان ننكر انها مظاهر طبيعية ، وان تكن اليوم في حالة اقرب الى التشويش والغش والالتباس »[1] ونقول ، ان وجه اللبس هنا ان ليس بين الطبيعة التي دعا اليها رومانطيقيو فرنسا وانجلترا والمانيا ، وبين بساطة الحياة ايّ فرق . وإذا عادت المدينة ونضت عنها اقنعة الغش واثواب التشويش ، فمعنى ذلك انها عادت جزءاً من الطبيعة ، وما الغاب عند جبران وعند الرومانطيقيين عامة الا الثورة على ما حدث في المدينة من تشويش وغشّ وخداع. ولكن عودة المدينة إلى سابق حالها امرٌ يكاد يكون مستحيلًا، ومن هنا تغنى جبران في آخر « المواكب » بالسواقي والصخور والاستحمام بالعطر والتنشف بالنور ، وتغزل بالدوالي والعشب والانطلاق .

ولكن جبران بعد ان مثّل الغاب قواماً فلسفياً مثالياً ، عاد فأعلن في آخر « المواكب » يأسه من تحقيقه حين قال :

العيش في الغاب والايام لو نظمت ... في قبضتي لغدت في الغاب تنتثرُ
لكن هو الدهر في نفسي له أربٌ ... فكلما رمت غاباً قام يعتذر
وللتقادير سبل لا تغيّرها ... والناس في عجزهم عن قصدهم قصروا

وهذه الابيات، وهي من اصدق ما جاء في «المواكب»، تدل على بعد المسافة بين الواقع والخيال ؛ وتنتهي بإعلان العجز الانساني والايمان بالجبر، وهي رمز انخفاض شديد، بعد ذلك التحليق الذي بلغ به خيال جبران قرص الشمس وكاد يحترق . والمتعمق لدراسةٌ « المواكب » ينتهي منها الى ان جبران ، في تطرفه الشديد ، لم يكن يستطيع ان يظل مستمسكاً بفلسفته في الغاب ، وبدلاً من

---

[1] المواكب (ط. المقطم بمصر ١٩٢٣) – ص ١٠ .

ان يدعو الانسان الى الغاب ، حيث الحب والجمال والخير ؛ حطم الإنسان ، ونفى من الغاب هذه المعاني في شكلها الانساني الواضح البسيط ، وحين شاء ان يحطم الانسان ، قضى على الغاب ، وإذا به في النهاية يحس بالاخفاق ، ويتلمظ بمراوة العجز فلا يسيغها ، ويضطر إلى ان يعترف بالمقادير وخطوطها التي لا يتعداها أحد . وإذا كانت هناك حواجز وخطوط تقف بالانسان ، بل تقف بذي النفس الجميلة دون العودة الى الغاب ، فلم كلُّ هذه الثورة منذ البدء ؟

وهناك شيء آخر . هناك قصيدة « البحر » لجبران ، وفيها جعل البحر — لا الغاب — يتقمص كل شيء وكل عظمة كونية ، وإذا الغاب بجانبه شيء جزئي ، منضمر في ذلك الكل العظيم :

في سكون الليل لما تنثني يقظة الانسان من خلف الحجابْ
يصرخ الغاب أنا العزم الذي أنبتته الشمس من قلب التراب

غير أن البحر يبقى ساكتاً
قائلًا في نفسه : العزم لي

ويقول الصخر : إن الدهر قد شادني رمزاً إلى يوم الحسابْ

غير ان البحر يبقى صامتاً
قائلًا في نفسه : الرمز لي

وتقول الريح : ما أغربني فاصلًا بين سديم وسماء

غير ان البحر يبقى ساكتاً
قائلًا في نفسه : الريح لي

ويقول النهر : ما اعذبني مشرباً يروي من الأرض الظما

غير ان البحر يبقى صامتاً
قائلًا في ذاته : النهرُ لي

ويقول الطود : اني قـــائم ما أقـام النجمُ في صدر الفلكْ
غير ان البحر يبقى هـادئاً
قـائلًا في نفسه : الكل لي

ويقول الفكر : اني ملك ليس في العـالم مثلي من ملكْ
غير ان البحر يبقى هاجعاً
قـائلًا في نومه : الكلُّ لي

فإن جاءت هذه القصيدة بعد «المواكب» ، كانت دليلًا قوياً على ان التقديس للغاب كان اضطراماً موقتـاً ، افضى بالمدّ الى حاله الأول ؛ وان كانت قبل المواكب ، فإنها تدلُّ على ان الغـاب كان فلسفة طارئة لهـا دواعيها في نفس الشاعر[١] . وأيّاً كان الأمر ، فوجود هذه المغالاة في الحالين – الغاب والبحر – يدلنا على ان الرومانطيقي خاضع « للحال » ، للّحظة التي يتم فيها انفعاله ، فيرى العظمة في الشيء بعد الشيء، بنسبة الانفعال الطارىء في نفسه . والغاب والبحر قد يرمزان للطبيعة ، إلا ان في الغاب رمزاً أدق وأصدق، في التعبير عن روح جبران .

وقد أصبح الغاب بعد «المواكب»، رمزاً عاماً للطبيعة في نفوس المهجريين، وان تفاوتت صورته في أشعـارهم . فأما رشيد أيوب ، الذي رحّب بظهور « المواكب » في إحدى قصائده[٢] ، فإنه لم يتأثر كثيراً بفكرة الغاب، وظلت الطبيعة عنده هي الروض بمـا فيه من ساقية وزهر وريح وورقاء ، ذلك لان رشيداً لم يحاول ان يفلسف نظرته إلى الكون والطبيعة، وظلت أشعاره أناشيد حزينة بسيطة ، كما بقي عالمه المثالي ، هو عزلته التي « يستحضر » فيها صورة

١ اتصلنا بالاستاذ ميخائيل نعيمه لنعرف تاريخ نظم كل من القصيدتين ، فلم يستطع ان يقطع في الامر برأي ، ولذا تركنا هذا الحكم معلقاً .

٢ قصيدة « انفس الشعراء » – اغاني الدرويش : ص ٥٠ .

الوطن. وسنتحدث عن هذا اللون من الرومانطيقية في مكانه من هذا الكتاب. واما نسيب فإنه رأى في الغاب ، اثناء لحظة من لحظات الصراع والشك، مجالاً للتعرّي أي التجرد من الحجب الكاذبة ، وطرح التصنع والتكلف ، او بتعبير جبران « التحمم بالعطر والتنشف بالنور » .

يا نفس رحماكِ أين نمضي — فما أَمامي سوى قبورْ
قد سامكِ العقل سوم علج — ما لا تُطيقين من امور
فلنترك العقل حيث يبغي — فليس للعقل من شعور

* * *

فصاحت النفس بي وقالت — ما لي وللناس والزحامْ
أَصبتِ يانفس فاتبعيني — فليس كالغاب من مُقام
ياغابُ جئناك (للتعري) — أنا ونفسي ولا حرام

وهذا التعرّي هو الذي عبّر عنه وردزورث بقوله :

وبلطف رفعت نفسي عنها نقابها
ووقفت عارية، وقد تبدلت ذاتها
كأنها في حضرة ربها

ورأى ندره حداد في الغاب موطناً للحب، بعد ان عجز عن ان يجد الحب بين الناس . وفي قصيدة « يدعونه الحب » صوّر لنا التفاوت بين عالم الانسان وعالم الغاب :

فتشت في الناس على ضائع — عرفته بالسمع لا بالنظرْ
يدعونه الحب وكم جاهل — مثلي يظن الحبّ بين البشر
فتشت عنه طول عمري فلم — اجد له في الناس ادنى أثر
فرُحتُ نحو الغاب حيث الظبا — ترعى وحيث الطير تعلو الشجر
أنشدُ ما في الناس قد فاتني — كعاشق ينشد خِلًا هجر

لا حذراً أمشي ، فاني أرى   في صحبة الانسان كل الحذر
فجلت فيما بينها مدّة   عرفت ما قد كان عني استتر
الحب في البهم جلياً يُرى   والحبُّ فينا لا يراه البصر
فقلت في نفسي ألا ليتنا   كالنمل او كالطير او كالبقر
فبئس عيش المرء في قصره   ان كان خيراً منه سكنى الحفر

وتوصل المهجريون الى ان جعلوا الطبيعة مقياساً للكمال ، وطلبوا إلى الانسان ان يكون مثلها ، إذا كان يريد ان يصبح انساناً صحيحاً بمشاعره ، كاملاً في أخلاقه ، فقال نسيب :

كن مثل بحر زاخرٍ مرجعٍ   للسحب ما تسكبه الانهرُ
كن مثل شمس منحت نورها   لكل مخلوق ولا تُشكر

ووجهوا الانسان إلى الطبيعة ليتعلم منها ، وهي المعلم الذي قال فيه وردزورث :

ان خفقة في الغاب الربيعي
لتعلمك عن الانسان وعن الشر والخير
اكثر مما يستطيعه الحكماء جميعاً .

وقد اتخذ ابو ماضي هذا الاتجاه، في فترة من فترات حياته، ديدناً له ودينا. ونظن انه فعل ذلك فيما يمكن ان نسميه **عهد القلب** . ففي ذلك العهد ، جعل الغاب شبيهاً بعالم المثل الافلاطونية ، وعده مثابة للخير والحب والجمال والتضحية ، ونصح الانسان ان يتشبه بالطبيعة في صورها العديدة ، من تراب ونهر وغدير ونجم ، وعلى الجملة نبذ دين الانسان الذي يمنّ ويزهو إذا قدّم لقمة لجائع :

تتلمذت للانسان في الدهر حقبةً   فلقنني غياً وعلّمني جهلا

نهانيَ عن قتل النفوس وعندما رأى غرّةً مني تعلم بي القتلا
وذمّ اليّ الرق ثم استرقني وصوّر ظلماً فيه تمجيده عدلا

واختار دين الطبيعة عندما رآه قائماً على الايثار والتضحية :

وشاهدت كيف النهر يبذل ماءه فلا يبتغي شكراً ولا يدّعي فضلا
وكيف يزين الطل ورداً وعوسجاً وكيف يروّي العارض الوعر والسهلا
وكيف تغذي الأرض ألأمَ نبتها واقبحه شكلاً كأحسنه شكلا
فأصبح رأيي في الحياة كرأيها واصبحت لي دين سوى مذهبي قبلا
وصار نبيّي كل ما يطلق العقلا وصار كتابي الكون لا صحفٌ تتلى

أَصبح دينه كدين الغدير ، ترتوي منه الطير والإبل ويغتسل فيه الذئب ، وأَصبح دينه كدين الشهب لا تحابي مسافراً على مسافر، وكالغيث يروي الأقاحي والشوك .

لقد أَجمل وردزورث ولم يبيّن لنا كيف تكون الطبيعة هادياً للبشر . وجاء ابو ماضي يسهب بالتفصيل والتوضيح ، ويشرح لنا كيف تعلمنا الطبيعة الحب الذي يخلق المساواة بين كل شيء في الكون. ولكن ابا ماضي لم يستطع ان يقترب من فلسفة الطفولة عند وردزورث ، بل عكس الامر فأجمل الاشارة إليها واوجز ايجازاً شديداً حين قال :

وان مرّ بي طفل رأيتُ به الورى من المثل الادنى إلى المثل الأعلى

ويجب ألا نصدّق حرفية قول ابي ماضي : « وصار نبيّي كل ما يطلق العقلا » ، فنظن انه اتجه إلى الطبيعة في عهد سيطرة العقل . فإن هذا الاتجاه أشبه شيء بالجري وراء الشعور والانطلاق الشعوري. وقدكاد أبو ماضي يصرح بأنه وجد الحقيقة في الطبيعة، ووجد الحياة المثالية في ان يعيش حسب الطبيعة، وان يعرف من خلالها الحب الذي لا ينتظر مكافأة ، كالزهرة الفوّاحة والبلبل المترنم :

عدّ الكرام المحسنين وقِسهم بهما تجد هذين اكرم منهما
يا صاح خذ علم (المحبة) عنهما اني وجدت الحب علماً قيّما
أيقظ شعورك (بالمحبة) ان غفا لولا الشعور الناس كانوا كالدمى
أحبب فيغدو الكوخ كوناً نيّراً وابغض فيمسي الكون سجناً مظلما

ومن خلال الحب عرف الله :

أنا بالحبّ قد وصلت إلى نفسي وبالحبّ قد عرفت الله

وكل فلسفة ابي ماضي في هذه الفترة ، تدور على الحب وعلاقته بالطبيعة او الغاب : « ليكن بأمر الحب قلبك عالماً في ذاته » ... ولا عزاء عن شيء إلا بالطبيعة :

فاصغي إلى صوت الجداول جاريات في السفوحْ
واستنشقي الأزهار في الجنّات ما دامت تفوحْ
وتمتعي بالشهب في الافلاك ما دامت تلوحْ
من قبل ان يأتي زمان كالضباب او الدخان
لا تبصرين به الغدير
ولا يلذُّ لك الخرير

ومن هنا قلنا إن هذا الميل الذي يؤلّه الحب والطبيعة في اقنوم واحد ، لا بدّ من انه يمثل عهد القلب في حيـاة الشاعر ، ويبلغ هـذا العهد ذروته في قصيدة « تعالي » . فربمـا كانت قصائد أبي ماضي الأخرى ، تتميز كل واحدة منها على انفراد ، بالتفاتة نحو الطبيعة ، بأشدّ مما في هذه القصيدة من حرارة ، ولكن قصيدة « تعالي » ، قد تفرّدت باعتدال التيارات وانسجامها ، واتحدت فيها الطبيعة بالدعوة إلى الحب، بالايمان في المشيئة الإلهية، واتسمت بسمة خفيفة من معنى اللذة المنتهبة خوفاً من حلول الفناء :

تعـالي نسرق الـلذاتِ   مـا سـاعفنـا الدهرُ
وما دمنا وما دامت   لنـا في العيش آمـالُ

والحرية في الحب مستمدة من حرية الطبيعة، والاندفاع نحو الحب موشّح بمشيئة الله :

أللجدول ان يجري   وللزهرة ان تعبقْ
وللأطيــار أن تشتاق اياراً والوانَه
وما للقلب وهو القلب ان يهوى وان يعشقْ

وتتمازج الدعوة إلى الحب الانساني ، مع الحب في الطبيعة ، وتتعانق اللهفة إليه مع الدعوة إلى الغاب .

ومن التأمل في القصيدة ، يتبيّن لنا أن المقطوعة الاولى تتخذ الليل جوّاً لها – دون تصريح به – ويمتد هذا الجوّ في المقطوعة الثانية حتى الفجر ، وهنا تبدأ اليقظة فيستيقظ العاشقان على مداعبة الفجر لهما ، لا على مداعبة المواضعات الانسانية من علم ومال، ثم يكون التحمّس للانطلاق، بمحاكاة مظاهر الطبيعة، من زهرة تذيع العطر ، وطير تيّاه بالاغاريد. وتقوى الحياة في المقطوعة الرابعة، باستحضار المشيئة الإلهية عوناً عـلى تلوين الحب بلون مشروع ، وتسير هذه النغمة متشابكة في المقطوعتين التاليتين ، ويفصح الشاعر عن انه يودّ الانطلاق إلى « الغاب » ، لكي يتمازج وحبيبته كالخمر والمـاء والكأس ، أي للبلوغ إلى درجة الفناء ، الذروة القصوى في الاتحـاد ، ويكون جلبابهما النور . وترتفع قوّة التحوّل إلى هذا الاتحاد الاثيري في المقطوعة السابعة ، وتبلغ أقصاها حين يصبح كل عمل من ايحاء الحب ، نغمة من نغمات الطبيعة :

يريد الحب ان نضحك – فلنضحك مع (الفجر)
وان نركض فلنركض – مع (الجدول والنهر)
وان نهتف فلنهتفْ – مع (البلبل والقمري)

وفي المقطوعة الأخيرة ، يعود الجوّ الليلي المستمدّ من صمت الطبيعة والانسان معاً ، في صورة تغيّر يصيب الأشجار والأزهار بالذبول ، ويصيب أحلام الشاعر بالجفاف . ويكون التحذير من الفناء ضرباً جديداً من تأكيد الفناء الضروري في وحدة عاطفية .

إن الدعوة إلى السعادة دائماً ترفرف على حواشيها صورة الوحشة الأخيرة عند أبي ماضي، صورة الشجرة التي نمت بقوّة، ثم هبّت عليها الأعاصير فحطمت جوانبها وأيبست أوراقها وامتصت ماءها . وقد عرف ابو ماضي لحظة أخرى رائعة ، من الوقوف إلى جانب الطبيعة في قصيدة « المساء » ، ولعلّها تتلو قصيدة «تعالي» مباشرة، في تصوير المدّ العاطفي نحو الغاب، انحداراً لا صعوداً. وهنالك كان ابو ماضي قد أخذ يتماسك متجلّداً امام أشياء من أحلامه فقدها ، فأشاع في قصيدته جوّاً من الحزن العميق ، لم يظهر في قصيدته « تعالي » .

وظلّ أبو ماضي في هذا الدور العاطفي ينادي : المحبة ... المحبة ... انها هي بنت الطبيعة ، ويمجّد الغاب ويعنف الانسان حتى استكشف نفسه تحت أضواء جديدة ، هي أضواء العقل ، فثار على الغاب ، حين وجد نفسه . وفي دور العقل تحطمت نزعته الرومانطيقية او كادت، وملك عليه الشك اقطار نفسه، فلم يعد الغاب ولا المحبة ، قادرين على مؤاساته .

سئم أولاً الناس ، وما في حياتهم من تناقض وتزوير ، وخيّم الضجر على نفسه :

وتمشت فيها الملالة حتى	ضجرت من طعامهم والشرابِ
ومن القبح في نقاب جميل	ومن الحسن تحت ألف نقاب
ومن العابدين كلّ إلهِ	ومن الكافرين بالأرباب
ومن الواقفين كالأنصاب	ومن الساجدين للأنصاب

وكان من الطبيعي ان يولي وجهه شطر « الغاب » ـ بذلك حدثته نفسه

فأطاع رغبتها ، وفي صحبتها قضى وقتاً جميلًا في الغاب ، « في جوار الغدران والأعشاب » :

تارة في ملاءة من شعاع تارة في ملاءة من ضبابِ
تارة كالنسيم يخرج في الوا دي وطوراً كالجدول المنساب

ومعنى ذلك ، ان الرجل الذي سئم النـاس ، كيّف حيـاته حتى أَصبحت كالطبيعة ، وحتى كاد يتمثّلُ مظاهرها من شعاع ونسيم وجدول . ولكنه ما لبث ان وجد نفسه تأبى الذوبان في الطبيعة ، بل لا تريد ذلك ، لان الملـل عاد يساوره :

إنما نفسيَ التي ملّت العمران ملّت في الغاب صمت الغابِ
فأنا فيه مستقلّ طليق وكأني أدبّ في سرداب

ووجد الشاعر الحقيقة الصوفية ، وهو يحـاول ان يغرق سأمه في الغاب ، وجد انه ابن الصلصال ، عبد لرغباته وشهواته :

وسأبقى مـا دمت في قفص الصلصـال عبد المنى أَسير الرغـاب
خلت اني في (القفر) أَصبحت وحدي فإذا النـاس كلهم في ثيـــابي

ولا بأس ان ننكر كلمة القفر هنا ، ونضع في مكانها لفظة «الغاب» ، لأَن هذه الثانية أَدلّ على روح القصيدة وأَوثق صلة بجوّها العام ، وان كانت كلمة القفر تصوّر منتهى العزلة ، حتى عن بعض مظاهر الطبيعة . لقد أَخفق الغـاب في نفس الشاعر ، لأَن عنصراً جديداً كان يغزو حياته ، ذلك هو العقل الذي جعله يشك في صلاحية كل ما اتصل بعواطفه من قبل .

وفي هذا الدور العقلي سأل نفسه : مـا السماء ؟ فإذا هي شيء نسبي ، كل انسان يتصوّره حسب رغبته الخاصة. سماء الراعي غير سماء الأم التي مات ابنها،

وهي غير سماء الفقير او المظلوم. كل انسان يتوهم السماء شيئاً يكمل ما ينقصه في هذه الحياة :

كل قلبٍ له السماء الذي يهوى وان شئتَ كل قلبٍ سماءُ
كل ما تقصر المدارك عنه كائنٌ مثلما الظنون تشاءُ

وسأله ابنه : ما الله ؟ فأجابه :

... قلت يا ابني أنا مثل الناس طرّا
لي في الصحة آراء وفي العلّة أخرى
كلما زحزحتُ ستراً خلتُني اسدل سترا
لست أدرى منك بالامر ولا غيري أدرى

وانتهى ابو ماضي إلى ان الله كالسماء أيضاً ، شيء نسبي . فإذا تأمل الانسان الذرّات كيف أصبحت صخوراً ، والقطرات بحراً والبحر كيف يحتوي الصدف والدرّ ، فإن الله حينئذٍ فِكر .

اما حين تنظر إلى الزهور الجميلة التي ينتظمها الحب ، قوة خفية سارية في ارجائها ، فالله حسٌ وشعور ؛ والله الذي يحبه ابو ماضي، هو الفنان الذي يراه في الندى والزهر والشهب ، ويراه أروع مبدعٍ في الأثر الفني .

وهذا يذكّرنا بحوار بين مرجريت وفاوست عند جوته. تسأله مرجريت: هل تؤمن بالله ؟ فيقول فاوست : يا حبيبتي من ذا الذي يجرؤ ان يقول نعم أومن بالله . سلي الكاهن او الحكيم ، وفي جوابهما لك سيسخران من السائل. فترد مرجريت قائلة : إذن فأنت لا تؤمن بالله ؟ فيقول لها في ما يرد به عليها: ألا ترفع السماء قبتها فوقنا؟ الا تنبسط الارض دوننا؟ وبنظرات مليئة بشعاع الحب ، ألا تصعد النجوم الخالدة فوقنا ...؟ املأي قلبك مهما يتسع ، وإذ باركتك يد الشعور فسمه ما تشائين : بركةً ، قلباً ، حبّاً ، ربّاً ... ليس له

اسم خاص لديّ ، انما هو الشعور ، أمـا الاسم فصوت ودخان يغلّف وهج السماء .

هل تأثر ابو ماضي بجوته ؟ ليس هنالك ما يدلّ على ذلك، فتصوّر الله على شكل « فكر وشعور » لمحة شعرية يهتدي إليها ابو ماضي من طريق احساسه بجمال الطبيعة وجمال الفن، ولكننا نرى أبا ماضي ، في موطن آخر ، وكأنه يترجم كلاماً لجوته ، عن العلاقة بين المتفنن والقارىء ، فيقول مخاطباً القارىء:

يا رفيقي أنا لولا أنت ما وقعتُ لحنـــا
كنت في سرّي لما كنتُ وحدي أتغنّى
ما لصوت أُغلقت من دونه الأسماع معنى

ويقول جوته للجمهور :

ماذا كنت لولاك يا صديقي الجمهور ؟
إذن لظلت انطباعاتي هواجس نفس
وبقيت كل أفراحي صامته .

* * *

ومهما يكن من شيء ، فقد امتدّت النسبية في فلسفة أبي مـاضي فشملت ايضاً عنصر الزمن :

هيهـــات ما أرجو ولا أخشى غداً هل أرتجي وأخـاف مـا لم يوجدِ.
والأمس فيّ فكيف أحسبه انتهى أفما رأيت الأصلَ في الفرع النّدي
قبلٌ كبعـدِ حـــالة وهميّةٌ أمسي أنا ، يومي أنا ، وأنا غدي

غير ان اشتداد الحيرة في نفس ابي ماضي ، انتج قصيدة « الطلاسم »، ولا يعنينا من هذه القصيدة في هذا الفصل إلا تحطم الطبيعة تحت مطارق الشكّ . فبعد أن كان الشاعر يمجّد الشهب والسحب والغاب لخيرها ، وتحقّقِ المساواة والمحبة في قلوبها ، عاد يحدثنا انها مثله في الحيرة والشك والجهل :

قد رأيت الشهبَ لا تد ري لمـــاذا تشرقُ
ورأيت السحبَ لا تد ري لمـاذا تغدقُ
ورأيت الغـاب لا تد ري لمـاذا تورقُ
فلماذا كلهـا في الجهلِ مثلي ؟ لست أدري

ثم تسلّل الشك إلى حقيقة اللذة التي كان يجدها في أحضان الطبيعة ، عندما يسمع غناء البلابل وحفيف الأوراق ويرى الانجم في الظلماء تبدو كالمشاعل . أهذه اللذة التي يحسّها متأتية منها أم منه ؟ وتضاءل فضل الطبيعة على الانسان ، لأنها تحوي مثله الصريح والزائف ، ولا فرق بينه وبين البحر والأرض ؛ وفي الكون حقيقة واحدة لا غير، هي النفس، صورة كل شيء، هي الذات الانسانية التي تجسدت الكون . وعلى هذا ليست هناك حقيقة خارجيّة :

كل من قد لقيت مثلك يا نفسيَ فيما تبدين أو تخفينـا
فانظري مرّة إليك مليّاً تبصري الأولـين والآخرينـا

وإذا كانت هنالك حقيقة خارجيّة ، فإنها لا تختلف عن الحقيقة الداخلية في شيء .

واتضح عجز الغاب مرة أُخرى حين لم يجدِ فيه الشاعر السعادة التي ينشدها . فقد فتش عنهـا طويلًا ، في جيب الفجر والدّجى ، ومدّ كفّه إلى الكواكب والبحر ، وذهب إلى الجـدول والروض الأغنّ المرع ، وإلى الشتاء وغيمه ورعده وبرقه فلم يجدها :

حتى إذا نشر القنوط ضبـابه فوقي فغيبني وغيّب موضعي
وتقطعت أَمراس آمـالي بهـا وهي التي من قبلُ لم تتقطع
عصر الأسى روحي فسالت أَدمعاً فلمحتهـا ولمستهـا في أَدمعي
وعلمت حين العلمُ لا يجدي الفتى ان التي ضيعتهـا كانت معي

وهكذا أثبتت الطبيعة انها عاجزة لا تستطيع أن تمدّ الشاعر بالتعزية والنسيان ، او بالسرور والمتعة او بالسعادة ، وحلّت النفس محل الغاب ، وأصبحت هي صورة الكمال ، فيها تكمن السعادة والمتعة والفضيلة .

وليس العقل وحده هو الذي حطّم الغاب عند أبي ماضي ، وإنما هنالك أيضاً نفسه التي شبّت منطوية على التشاؤم، ففي دور القلب او الدور العاطفي، استطاع القلب ان يلوّن كل شيء ويجعله شريطاً من الرؤى الجميلة ، وأن يعبثَ بالواقع ويريقَ فوقه ألواناً من الجمال ، فكرّس الشاعر نفسه للجمال، وعادى الكآبة وعشق الابتسام، وعلّم نفسه أن ترى في الأشياء جانبها المضيء، فإذا شاهدت النحل رأت قرص الشهد ، وإذا رأت النواة أبصرت واحات النخيل ، وإذا شربت الصهباء عرفت بشاشات الزمان الماضي :

يرى النحلَ غيري إذ يرى النحلَ حائماً وأبصر قرص الشهدِ إذ أبصرُ النحلا
وألمح واحاتٍ من النخل في النوى إذا جرف الإعصار من واحتي النخلا
وان أشربِ الصهباءَ أعلمُ أنني شربت بشاشات الزمان الذي ولّى

ولكن هذا الابتسام ، وذاك المرح والتفاؤل، أُمور ليست من شيمة تلك النفس، إنما شيمتها ان ترى الشيء غير مغلف بالرؤى، وخاصة بعد أن فارقت عمر الوهم ، ولذلك أصبحت إذا رأت الشجرة ، أبصرت الفأس ، وإذا سمعت رنين الكأس ، سمعت معه صوت تحطمها :

كان زمان كنت تستأنسين بكل وهم خادع كالسراب
حتى إذا أسفر وجه اليقين رأيتهِ كالوهم شيئاً كذاب
دنيا الورى ليل وصبح مبين وليس في دنياك إلا الضباب
ما لاحت الأشجار للناظرين إلا رأيت شبح الفاسِ
ولا سمعتِ الكأس ذات الرنين إلا سمعت حطمة الكاسِ

ولذلك تغير الغاب في نظر هذه النفس ، وأصبحت لا تراه عالماً للكمال ، كما كانت تفعل من قبل . وإذا كان ابو ماضي في دور العقل ، قد ظلّ حائراً بين صوفيّة مبهمة ترى الحقيقة الكاملة في الذات الانسانية، وبين واقعية مزقت حجب الرؤى عن الأشياء ، فإنه في كلا هذين المضطربين ، كان ثائراً على رومانطيقية الغاب ؛ أما الاتجاه الاول ، فقد غيّر فيه نظرته الرومانطيقية إلى الانسان . وأما الثاني ، فقد جرّد الأشياء من سحرها ، أي من فيوض الخيال الرومانطيقي الذي صبغها ذات يوم بصبغٍ ساحر جذّاب .

وخلاصة ما هنالك ، ان الغاب عند المهجريين ، قد يكون مرادفاً للمطلق اللامحدود ، ولكنه في أغلب أحواله يشير إلى الطبيعة التي مجدها الرومانطيقيون في مطلع القرن التاسع عشر . فالغاب نقيض للمدينة وشرائعها وقوانينها ومصانعها ؛ والعودة إلى الغاب عودة إلى البدائية والبساطة ، حيث يتعرّى الانسان مما علق به من تصنع ، ورسف فيه من قيود وتقاليد . وفي الغاب الجمال ، وفيه الحب والتضحية . وإذا شاء الانسان ان يهذب نفسه وجب عليه أن يحاكي الطبيعة ، ويستمد منها أخلاقه ومثله العليا . وأقصى ما تصوّره المهجريون من أمر الغاب ، أنه معلّم فاضل ؛ وتفاوتوا في الأخذ به والثورة عليه ، تبعاً لتغيير الاحوال النفسية . وليس فيهم من رأى في الغاب روحاً سارية او نفساً كونية . اللهم إلا في بعض الخطرات التي تعني وحدة الوجود عند نعيمه ، وهو شاعر لم يتحدث عن الغاب إلاّ حين رآه جزءاً من ذكريات الطفولة .

٤

الإنسان

رشيد ايوب : مرور الزمان (اغاني الدرويش ٦٦) .
نعيمه : انشودة (٦٥) الآن (١٠٨) الى سنة مقبلة (٢٧) الطريق (٤٦) .
ابو ماضي: الشاعر والملك الجائر (الخمائل ٧) المجنون (الجداول ٥٢) الاله الثرثار (الجداول ٦٤) يا نفس (الخمائل ٣٨) الطليقة (الجداول ٧٢) بردي يا سحب (الجداول ١٥) التينة الحمقاء (الجداول ٢٨) الفاتحة (الجداول ٤) المدخل (الخمائل ٣)
نسيب : اشرب وحيداً (٢١) علقت عودي (١٣٨) ادن مني (١٤٥)
ندره : سر معي (١٧) واللحد فاتحة الخلود (٦٢) انفق فضول المال (١١٦) .

حاول المهجريون القضاء على الثنائية، فأوجدوا الغاب وجعلوه مثابة للمحبة. وحاولوا بالقضاء على الثنائية ان يتخلصوا من المواضعات والشرائع والتقاليد ، ولكن الدين – في ثوبه المسيحي – كان يمثل لهم خلقاً سوياً في الغاب ، وفي المحبة في الغاب رهبانية من نوع تأملي .

وعلى المحبة يقوم الدين الذي عليه نشأوا .

اما الغاب فقد ثبت انه شيء مثالي . وعجز جبران عن تحقيقه ، وأشاح ابو ماضي بوجهه عنه ، وعاد إلى النفس . فماذا حدث للمحبة المتصلة بالغاب .

إن دين المحبة الذي يتسع للمبغضين ويبارك الأعداء لم يستطع أن ينقذهم من احتقار الانسان ، واضطعان المقت له .

أَحبَّ جبران الانسان اولاً حتى كاد يؤلّهه ، ثم كرهه وازدراه . وقال نعيمه : إنه – أي جبران – خضع من بعد لتأثير نيتشه ، بعد أَن كان خاضعاً لتأثير بليك. ونريد أَن نقول: ان الانتقال من بليك إلى نيتشه لم يكن انتقالاً بين نقيضين ، وإنما هو شيء طبيعي متدرج . فإن بليك نفسه كان يفتخر بأنه من حزب الشيطان . ويمجد امتداد الطاقة الحرّة، ويرى كل ما يعيق امتدادها مرادفاً للشر . ثم يرتفع بتمجيد الشفقة إلى درجة منفرة ويتعاطف تعاطفاً مطلقاً مع نفسية السوبرمان ، ولذلك فإنّ «زواج الجنة وجهنم» ارهاص تام بنيتشه. إلا أن الخطوة التي خطاها نيتشه، هي محاولته الفصل بين شرعي القوّة والشفقة، ومن ثم مثّل لنا بروميثيوس[1] ، وقد تحوّلت شفقته إلى احتقار للإنسان ، بسبب القيود التي يصنعها لنفسه . ولعل نيتشه ، حين أَثّر في جبران ، عرّفه موضع التناقض في الجمع بين عشق القوّة والشفقة .

وهذه الدعوة إلى الغاب : هل من الغريب ان تكون نتيجتها احتقار الانسان ؟ أَليست هي ثورةً على المجتمع ؟ ألا يحسّ الداعي إلى الغاب ، بأَن صلته بالناس قد أَضحت واهية بل منبتة ، وان الناس من حوله لا يفهمون ما يريد؟ أَليس هو الفتى المتفرّد ذا الروح الجميلة التي لم يفسدها ما أفسد الآخرين؟ أَليس هو ذا الاحلام ، النبيُّ المحجوبَ بحجب المستقبل ، عن قومه المتلفعين بأسمال الماضي ؟ ولذلك فإن الشعور بمقت الانسان ، لا يبعد ان يتغلغل في النفس الرومانطيقية . ولذلك أَيضاً نجد جبران صادقاً ، وهو يصوّر تردده بين

---

[1] بروميثيوس في الاساطير اليونانية هو صديق البشر الذي كان يظاهرهم على طغيان جوبيتر . ولقد سرق لهم النار المقدسة ، نار المعرفة ، وزودهم بالعلم الكثير . فكان جزاؤه ان صلبه جوبيتر على شفا هاوية سحيقة في جبال القوقاز واطلق عليه النسور تنهش جلده ، وكان كلما طلع الصباح كساه جلداً جديداً .

الحب والاحتقار في قوله :

«لقد أحببتكم كثيراً وفوق الكثير ، ففي ربيع قلبي كنت اترنم في جنانكم وفي صيف قلبي كنت أحرس بيادركم . أجل قد أحببتكم جميعكم ، جبارَكم وصعلوككم ، أبرصكم وصحيحكم ، وأحببت من يتلمّس منكم سبيله في الظلام، كمن يرقص أيّامه على الحبال . أَحببتُك أيها القويّ مع أن آثار حوافركَ الحديدية لاتزال ظاهرة في لحمي، وأَحببتُك أيها الضعيف على رغم انك جففت ايماني وعطلت عليّ صبري . أحببتُك ايها الغني في حين ان عسلك كان علقماً في فمي ، أحببتُك ايها الفقير مع انك عرفت عاري وفراغ ذات يدي ...»

وبعد ذلك ألقيتُ يداً ثقيلة على رضوضكم وجراحكم . وكما تعصف العاصفة في الليل رعدتُ في آذانكم، ومن على السطوح قد اذعتكم للملإ فرّيسين مرائين خدّاعين ، وفقاقيع أرض كاذبة فارغة . قد لعنت قاصري النظر فيكم كما تلعن الخفافيش العمياء ، وشبهت الملتصقين بالأرض والادنياء منكم بالمناجذ العارقة النفوس ، أما الفصحاء والبلغاء بينكم فدعوتهم متشعبي الألسنة ، ودعوت الصامت الساكن متحجّر القلب والشفتين . وقلت في البسيط الساذج : ان الأموات لا يملّون الموت »[1] .

ويبرر جبران هذا البغض ويقول إنه وسيلته لاحقاق المحبة بين الناس ، وإن هذه الكلمات التي يوجهها لهم ليست إلا « حراسة لسدود محبته » . وهي محبة تنشد الظفر في تسترها وتنكرها ، ولكنها أقل روعة من المحبة المحتقرة في عريها ، المحبة التي لم يقبلها الناس على وجهها الواضح ، دون أن تتقنع باسباب التبكيت واللعنات . إن عتو الرومانطيقية في جبران ، وصل به إلى نيتشه ، فإذا اضفنا إلى ذلك شعوره بالغربة في حياة المجتمع ، وبالتفرّد في استكناه سرّ الغاب ، لم نعجب كثيراً لشعور المقت الذي أخذ يلوّن فنّه ، حُنقاً ونقمة

---

١ السابق : (ط - ١٩٥٠) - « اليقظة الأخيرة » ص ٥٥ .

على الإنسان الذي لم تثمر لديه المحبة .

وعند هذا الاخفاق يلتقي المهجريون ، فيَمنّون على الناس بما يقدّمونه من حب ، لا تستطيعُ أن تحدّه أو تعرّفه ، حب واهم ، يعلنون أنهم لم يجازوا عليه إلا بنكران الجميل . هذا رشيد أيوب يقول :

زرعت المحبّة وسط القلوب ولم ادرِ اني زرعت الخيالْ
فهبّت عليها رياح الجنوب وهبّت عليها رياح الشمال
فلم يبق مما زرعت أثر ليشهدَ مثلي مرور الزمان

وهذا نعيمه يعامل الناس بالحب ، فلا يجني إلا البغض :

قدّمت حبي لمبغضيّا
لقاء ما قد جنوا عليّا
فكان حظي من مبغضيا
إن عاد حبّي بغضاً إليّا

وفتح للناس قلبه فجعلوه محطاً لأصنامهم :

وكم فتحت لهم قلبي فما لبثوا أن نصّبوا بعلهم في قدس اقداسي

فما كان منه إلا أن ندم على القرابين التي قدمها لهم ، مع أن هذا الشاعر يرى السرّ كلّه في الإنسان :

الناس في أسرارها حائرون والسرُّ لو يدرون فيهم مقيم

والإنسانية ركب سيظل ضالاً حتى يدرك ان الدرب فيه لا في الخارج :

وسنبقى نفحص الآثار من هذا وذاكْ
ربما ندرك أن الدرب فينا لا هناك

وقد وصل أبو ماضي إلى هذه الحقيقة ، بعد أن طرح الغاب وتخلّى عنه ،

ولكنه في الدور العاطفي كان خاضعاً للتناقض في نظرته للإنسان : فهو في ظل الأخوّة يثور على الأغنياء من أجل الفقراء ، ويمجّد الشفقة والرحمة والعطاء ، ولكنه – إلى جانب ذلك – يقيس الإنسان بالطبيعة : هل هو كالنهر والغدير والزهرة ؟ وإذا تكبّر الغنيّ علّمه التواضع من الطبيعة ، وبيّن له عجزَه أمامها . هل يمنع الليّل أن يمدّ رواقاً ؟ هـل يستطيع أن يطرد النور ؟ هـل يستطيع أن يزجر الريح ؟ أهو جميل ؟ ولكن الوردة أجمل منـه . أهو عزيز ؟ ولكن البعوضـة تتقوّت من خدّيه . أهو قويّ ؟ إذن فكيف لا يستطيع أن يردّ الشيب والنّوم؟ ويمضي الشاعر في قصيدة « الطين »[1] على هذا النحو ، يقيس الإنسان بالنسبة للطبيعة ، فإن شاء أن يعلّمه الحبّ والتضحية لفت نظره إلى الغاب ، وحدّثه عن النهر والزهرة والغـدير . وإذا أراد أن يثبت عجز السلطان الجائر ، قال على لسان الشاعر :

ومررتُ بالجبل الأشمّ فما زوى — عـني محاسنه ولستُ أمـيرا
ومررتَ انت فما رأيت صخوره — ضحكت ولا رقصت لديك حبورا
ولقـد نقلتُ لنملـةٍ مـا تدّعي — فتعجّبت ممـا حكيتَ كثـيرا
قالت صديقك ما يكون ؟ اقشعماً — ام ارقمـاً ام ضيغمـاً هبصورا
ايحوك مثلَ العنكبوتِ بيوتـه — حوكـاً ويبني كالنسور وكورا
هل يملأ الاغوار تبراً كالضحى — ويردُّ كالغيثِ المـواتَ نضـيرا
أيلفّ كالليلِ الاباطحَ والربى — والمـنزلَ المعمورَ والمهجـورا
فأجبتها كلاّ ، فقالت : سمّه — في غير خوفٍ « كائناً مغرورا»

وهو يضفي على الانسان لقبين : « المجنون » و « الإله الثرثار » والاول هو الذي سقط اعياءً قبل ان تنبلج لعينيه انوار الحقيقة، هو الذي رأى الجلال والجمال في نفسه ، هو المغرور الذي يحس انه قد احتوى كلّ سر ، هو الذي

---

[1] الجداول : ٢٦ .

يقول :

ليس جلالُ الليل ما أَدهشني وانمـــا أدهشني جـلالي
ولا جمالُ الشهبِ ما حيرني وانمـا حـيرني جمـالي
ان كان بي شوقٌ إلى وصالِ
فإنمـــا شوقي إلى خيـــالي

وهو الذي كان يظن الحاضر والماضي والمستقبل في قبضته اليمين، واشكال المنى واليقين والضلال في قبضته الشمال ، حتى إذا عثر عليه عند الفجر ، لم يجد إلا جسداً صريعاً :

لا شيء في قبضته الشمالِ
وليس في اليمنى سوى صلصالِ

ماذا أبقى أَبو ماضي لنفسه ؟ ركل الغـاب ونفض الرومانطيقية ثم عرف النفس أو الذات الداخلية ، ووجدها منبع الحقيقة ، ثم قضى على ذلك كله حين هزىءَ بمصير الإنسان ، وتهـكم به هذا التهكـّم البـالغ ، وسمّاه في قصيدة أخرى ، إلهاً ثرثاراً ، لا يزيد في الحياة عن الثرى والنبت والحصى والوردة والبعوضة ، مع أَن هذا الإنسان يظن ظناً فائلاً أنه محصّن بالخلود .

لقد ارتفعت هذه الموجة الزهدية القائمة على تحطيم العُجب عند أَبي ماضي حتى غمرت مـا عداها ، وحقيقة الأَمر ان ابا مـاضي كان يسخر من نفسه ممثـلاً الانسان ، يقول حيناً : « امسي انا يومي انا وانا غدي » ... ثم ينقض هذا كله ، وحيناً يدّعي انه الخمرة والكأس والشارب ، ثم يسخر من هذا القول نفسه حرفياً .

وعلى هذه النزعة الزهـدية ، التي ترمي الى اذلال النفس وقمع شهواتهـا ، واطفاء عجبها ، فان ابا ماضي اقل المهجريين شعوراً بالتوحّد او بانقطاع الصلة بينه وبين المجتمع . فنفسه دائمـاً في المجموع ، ومشاعره ترسل خيوطهـا إلى

القلوب ، فاذا شعر ان نفسه شذّت ، وأرادت ان تتخذ لها مقاييس جديدة عاتبها بقوله :

خالفتِ مقياس الورى أجمعين   فكيف يرضون بمقياسي
ما برح الناس كما تعلمين   ولم ازل فرداً من الناس

ولا نشعر كثيراً بانفصال ابي ماضي عن المجتمع في شعره ، وذلك واضح لا في دعوته الى انصاف الفقير واليتيم فحسب، بل في فهمه الدقيق لمعنى المشاركة الاجتماعية . وفي قصيدة « العليقة » تصوير رائع للنزعة الانعزالية المعوقة ، التي تحوّل جهود الفرد عن انسانيته الفردية أولاً ، وعن نفعها للمجتمع ثانياً . وقد قال الشاعر للعليقة حين اجتذبته :

لا تلجّي في اجتذابي   او فلِجّي في اجتذابي
ان عوداً فيه ماءٌ   ليس عوداً لاحتطاب
انا في فجر حياتي   انا في شرخ شبابي

* * *

انا لم أضجر من العيش ولم أملَلْ صحابي

ثم يتحدث حديث الرومانطيقي المتحمس لانسانيته، اذ لا يزال يلمح طيف المجد حتى في السراب ، ويستشعر اللذة حتى في العذاب ، ولا يخشى الموت . واننا لنحسّ أَن رومانطيقية أَبي ماضي هذه ، صحيحة معافاة ، لأنه يشعر بوجوده كاملًا في تفاؤل جميل ، يبعث في النفس الحيوية والقوة ، ويحسّ فوق ذلك كله أنه لا يزال يستطيع أن يقدم للمجتمع شيئاً ، فإذا نضبت طاقته التي تدفعه للحياة من أَجل نفسه ، ومن أَجل الناس ، فحق للعليقة أن تجتذبه ، إن كان فيه نفع للتراب .

وقد تحولت هذه الرومانطيقية الحيوية المعتدلة إلى واقعية فيها شيء من

التطرف ، في قصيدته « برّدي يا سحب » ، حيث يقول :

كل نجم لا اهتـداءَ به   لا أُبالي لاح أو غربا
كل نهرٍ لا ارتواء به   لا أُبالي سال أَو نضبا

أي ان كل مظهر من مظاهر الوجود ، لا بدّ من أن يؤدي الوظيفة التي خلق من أَجلها ، فإذا عجز عن ذلك ، فلا خير فيه ولا يستحق صفة البقاء . فالنجم للهداية ، فإن لم يهد فلا حقّ له أَن يعدّ نجماً ولا أَن يلتفت إليـه . والنهر للارتواء والسحب لتبريد الظمأ ، وهذه هي ثورة أَبي ماضي على الرؤى والتنميق والزخرف ، ولا تعليل من هذه الواقعية قوله :

إن صدقاً لا أَحسّ به   هو شيء يشبه الكذبا

فإن اتساع الجوّ ليس شيئاً في نظر الطير الحبيس في القفص ، وإن وجود العشب في السّها ليس حقيقة واقعة عند الشاة الجائعة . إن الأُمور مرهونة بمـا تؤديه من نفع واقعي، لا بمجرد وجودها حيث وجدت . ولسنا نستغرب هذه النسبية الجديدة من أَبي ماضي ، الذي آمن بنسبية الله والسماء والزمن ، فما أَجدره في ثورته على الرؤى أَن يجعل الحقائق كلها نسبية فيقول لنا: النجم الذي يهدي موجود ، أَمـا الذي لا يهدي فهو غير موجود ، وإن كان موجوداً . والتينة الحمقاء هي التي غرّتـها نفسها وزينت لها أَن تثور على وضعها ، فآلت الا تقدّم لغيرها نفعاً ، وإنما تقصر عوارفها على نفسها وتشبـع أَنانية ذاتها :

اني مفصّلةٌ ظلـّي على جسدي   فلا يكون به طول ولا قِصَرُ
ولست مثمرةً إلا عـلى ثقـة   ان ليس يطرقني طير ولا بشر

ولكنها بسكـّين انانيتها انتحرت ، فقد جاء الربيـع ولم يعترف بوجودها ، فاكتسى كل الشجر بالسندس ، وظلت التينة عارية ، فلما شاهدها البستاني على ذلك ، اجتثها لانعدام النفع منها وجعلها طعمة للنار .

مثل هذا الاتجاه الواقعي القوي ، يجعلنا نعتقد ان ابا ماضي كان قلما يشعر بالغربة عن الناس ، على نقيض ما نراه مثلاً عند نسيب عريضة ، فهو دائماً عاكف على نفسه . حقاً انه يؤمن بالحب والاخوة ، ويبكي مع الباكين في مأتم العيش ، ولكنك تحس بهذه الوحدة على أتمها في بعض شعره ، كما في قصيدته : « اشرب وحيداً » حيث يقول :

رفعت كأسي حيث لجّ الهوى واستعصت الاشجان في راسي
وصحت مغروراً بطيش الصبا اين الندامى اين جلاّسي
فلم يجبني واحدٌ منهم سوى الصّبا مرت بأنفاسي
وجاوبتني بلسان الصدى وللصدى رهبة اجراسٍ :
« اشرب وحيداً ايها ذا الفتى او صمْ عن اللذةِ في الطاسِ »

ثم يفتش عن رجل اديب يبادله النخب ، او عن غادة تشاركه مسراته ، أَو عن انسانٍ ما يرد له الحب الذي يبذله ، فلا يجد أَحداً . فيشرب وحده نخب نفسه . وفي قصيدة « علّقت عودي »، عودة إلى هذه الوحدة « البابلية » التي علّق فيها عوده على الصفصاف ، وراح في وحدته يبكي على الناس :

علقت عودي على صفصافةِ الياس ورحت في وحدتي ابكي على الناس

ولكنه عطف خيالي ، مجاله الحزن والالم والبكاء ، وليست فيه حقيقة المشاركة بالفعل ، كما هي الحال عند أَبي ماضي .

ولكن هذا الشعور بالوحدة ، لم يحل بينه وبين الدعوة الى الحب والاخوة شأنه في ذلك شأن رفاقه الآخرين. فهو وندره حداد من اكثرهم تعلقاً بالحديث عن الاخوّة ، واقلهم ذكراً لها نعيمه . ومنبع الفكرة لديهم غير مختلف ، وصورة الحب والاخوة عندهم مبهمة مثالية ، إلا عند أَبي ماضي . وهم يختلفون في تعليل الحاجة الى الحب والتعاطف ، باختلاف القوة التي تدفع كلاً منهم في

اتجاهه الشعري ، فالغربة تشرف بنسيب دائماً على هوة الموت ، ولذلك رأى ان الأخوة ضرورية والمساواة لازمة ، لاننا جميعاً ضعفاء امام الموت ، وهذا الضعف هو النسب الذي يؤلف بيننا :

أنا من أقربيك في الدم واللحم السنا من واحد في السلالهْ
نسب الموت بيننا ولعمري هو أدنى من نسبة للكلاله
نسب لا مفرّ للمرء منه كيف تنجو والعيش للموت آله
فعلام الزحام والركض والحقد علام الخصام ، فيما الجهاله

والأساس في المساواة والدعوة إلى الأخوة عند أبي ماضي ، تساوينا في النقص أمام الطبيعة ، فإذا كنّا نسعى للتخلص من النقص ، فلا بدّ من أن نقيم أخلاقنا على مثالها ، وعندئذٍ تمّحي الفوارق وتشتد روابط الألفة والمحبة . وهذه فكرة مرّ بنا الحديث عنها فيما سبق . أما دواعي الاخوة عند ندره حداد ، فإنها شبيهة بما عند نسيب . لان ندره يلحّ كثيراً على معنى الخلود ، ويراه فيما خلّفه الإنسان من حسن الذكر ، بعد مفارقته لهذه الأرض . وكل شيء في جنب هذا الخلود محتقر مستصغر ، ولا وسيلة لبلوغ تلك الدرجة إلا بالتضحية، وخاصة التضحية الماديّة. وليس في هذه النظرة شيء جديد، بل ليس في تصويرها شعرياً، ما هو جذاب أيضاً في قصائد ندره، وإذا استمعت إليه يقول:

ما الفخر في النسب القديم ولو بهارون الرشيدِ
ما الفخر في فرط الغنى والسعي في جميع النقود
ما الفخر في سهر اللّيا لي بين قَانون وعود
ما الفخر أنّا مؤمنو ن وغيرُنا أهل الجحود
. . . .
الفخر كل الفخر في التهذيب والعلم المفيد

– وجدت شعراً عادياً يبلغ حدّ الابتذال، لفكرة طالما كررت في الشعر العربي . وكذلك هو في قصيدته « انفق فضول المال » . وقد يرتفع قليلاً في التعبير عن التضحية والتسامح بقوله :

أَنا راضٍ بالعصا يا أَيّها الحامل رمحكْ
وسأرضى خبزك الأسود في الحبّ وملحك
وسأنسى جرح قلبي كلما شاهدت جرحك
وأَرى ليلك ليــلي وأَرى صبحي صبحك
وإذا أخطـأت نحوي فأنا الطالب صفحك

ومن هذا المسرب دخلت شعر ندره نزعة متزهدة ساذجة في طبيعتها وفي طبيعة التعبير عنها ، حتى أصبحت نظرته إلى المال كنظرة بعض أُولئك الذين كانوا ينادون بالتخلي عن الدنيا . وفي قصيدته « ضريح الشاعر » ، يتحدث عن جمع المال حديثاً يفتقر إلى حماسة أبي العتاهية ، ولكنه يشبهه في روحه :

رويدك يا ساهراً مكبّاً لتجني الأُلوفْ
ستغدو فتى خاسراً إذا ما دهتك الحتوف
تُجَمّعُ فلساً لفلسٍ ونفسُك لا تشبع
فهلا اتعظت بأمسٍ يروح ولا يرجع

وهذه الدعوة التعليمية قد تظهر عند بعض رفاقه ، ولكنهم في كثير من الأحيان يلطّفونها بطريقة تعبيرهم عنها . أما ندره ، فيكثر من ترديدهـا في ثوبها الجافي الصريح . حتى امتدت يدها إلى موضوع الحبّ نفسه ، فإذا تحدّث عنه ذهب في التحديد والتعريف كل مذهب ، فافقد دعوته إلى الحب مـا فيها من اغراء وسحر ، وخاصة في قصيدتيه : « القوة الدافعة »[١] و « الحب »[٢] .

١ أوراق الخريف : ٤٧ .
٢ « « : ٦٧ .

ونخلص من هذا كلّه ، إلى أن النزعة الإنسانية في الشعر المهجري ، تدور حول الحب والخير وإنصاف المظلومين ، وأن الشعراء ، يحبون الإنسان حيناً ويحتقرونه حيناً آخر ، ويجعلون الغـاب أمامه مرآة لنفسه وسلوكه . ولم تنفصل هذه النزعة عن الزهد ، في مظهرين كبيرين : إذلالِ الإنسان وقهره ، وقتلِ العُجب في نفسه ، حتى اشبهت في بعض حالاتها أن تكون دعوة صريحة إلى الزهد . وعنـــد أَبي ماضي ، دون هؤلاء الشعراء ، مفهوم واضح لمعنى المشاركة الاجتماعية ، واتجاه نحو الواقعية يباين إلى حدّ كبير، تقلّب أبي ماضي بين نزعة حالمة ، وأُخرى زاهدة . ولا شكّ أن موقف هذا الشاعر يحتاج إلى جلاء . فقد مرّ في شعره بفترة من التقليد ، كانت فيها هـذه الروح الاجتماعية مبهمة عنده ، إذ كان في هذا العهد ، يحسّ بقيم الأَشياء احساس الارستقراطيّ التركي ، فيتأَفف من منظر العجائز اللواتي وجدهنّ في « فندق فخم »[1] حلّ به ، وكلمة فخم هذه ، هي الصفة التي أَطلقها ابو ماضي نفسه على الفندق . وإذا زار فلوريدا أَعجبته إلى درجـة السحر ، لولا السحنُ السود التي فيها ، حتى سأَل نفسه : أتكون الجنـة مليئة بالذباب[2] . كذا كان شعور أَبي ماضي نحو الأشياء والناس ، غير أَن الحسّ الاجتماعي نما في نفسه مع بدء استقلاله الفني . ومرّ في شعره بفترة القلب ، وهي فترة رومانطيقية خالصة ، فكان كل شيء في حياته ملوّناً مسحوراً ، وتولّدت الواقعية من الصراع بين عاطفته وفكره ، فإذا هو في نظرته الاجتماعية متبصّر عميق ، يفهم أَن الحرب « أُلوف تفنى من أجل أن يسلم واحـد »[3] ، فيكرهها ويثور عليها . ويحسُّ بالظلم الاجتماعي الذي يقع على الزنوج ، ويحسُّ بضرورة المشاركة الاجتماعية ، في صور العليقة والتينة ، ويحسُّ أَن بينه وبين القارىء صلة لولاها لما كان شعره على هذا النحو :

---

١ قصيدة « موميات » – الخمائل : ٢٩ .
٢ قصيدة « فلوريدا » – الخمائل : ١١٦ .
٣ قصيدة « في الليل » – ديوان أبي ماضي : ١١٥ .

أنا غيثٌ فإن وجدتك حقلًا   فـأنا العشبُ والشجرْ
غير أني إذا لقيتك رملًا   لست شيئاً ، حتى المطر

والقارىء هو رفيقه الذي وقّـع الألحان من أجله ، ولم يوقعها لنفسه ، منزوياً في برجه العاجي :

يا رفيقي انت ان راعيتَ فجري صـار أسنى
واذا طفت بكرمي   زدته خصباً وأمنا
قد سكبتُ الخمر كي تشربَ فاشرب مطمئنا
واسق من شئت كريماً   لا تخف ان تتجنـّى

على ان النواة الرومانطيقية لم تفارق أبا مـاضي ، بل ظلت تظهر عنده في تقديسه لشخصية الفنان ، وهو في هذا متفق مع رفاقه شعراء المهجر ، فان الفتى المتفرّد ذا النفس الجميلة ، والعبقرية الفـارقة ، هو محور الحب والاعجـاب عندهم جميعاً . هو النبيّ الذي لم يستطع الناس ان يفهموا كنه رسالته في نظر جبران ، وهو الشاعر – الذي يهدي الناس وهو أعمى – عند أبي ماضي ، وهو المغترب والشاعر في شعر نسيب ، وهو الدرويش الذي يشبه الطيف في اغاني رشيد ، وهو الذات الصوفية عند نعيمه . وهو المغترب والمعلـّم وخـادم الله عند ندره حداد . واذا تأملت هؤلاء جميعاً ، وجدت انهم متقاربون في كثير من خصائصهم ، وان كل واحدٍ منهم يحمل صورة ذاتية للواحد او للآخر من هؤلاء المهجريين . فالمهجري هو المغترب الذي اوقفتـه عوامل كثيرة موقف الزاهد المحتقر للمال ، المزدري للتكالب على جمعه ، وهو الشاعر الذي يرى في الخيال خاصيّة تميّزه عن البشر ، وهو المسيح الجديـد الذي يبشر بالمحبـة ويدعو إلى السلام وإلى الغاب – مملكة الله الجديدة . واذا اعتبرت الخصائص المشتركة في هؤلاء وجدتها رومانطيقية ، ومن ثم نستطيع ان نقول ان النظرة

الانسانية ، مهما تتسع عند هؤلاء المهجريين . فإنها لا تزال تقوم حول نواة رومانطيقية ، وان الشاعر المهجري - مهما يحب الانسانية - ما يزال يشعر بشيء من التفرد والبعد والعزلة ، وانه العبقري الغريب اينما اتجه .

٥

التجدد والعدم

نعيمه : يا رفيقي (٧٥) الحائك (١٣٨) اوراق الخريف (٤٧) .
ندره : اغنية الخريف (٢٣) الورقة الاخيرة (١٩) يا نفس (٩٣) .
رشيد : الورقة المرتمشة (هي الدنيا ٦٨) .
ابو ماضي: الناسكة (الجداول ٧٩) ريح الشمال (الجداول ٢٠) الدمعة الخرساء (الخمائل ١٣) الطلاسم (الجداول ٨٩) المساء (الجداول ٣٣) .

تلك النغمات التي شاءَ المهجريون ان يرددوها عن عجز الانسان وقصوره أمام الطبيعة ، اذا رمقناها من زاوية أُخرى ، وجدنا فيها مجالاً لنزعة انسانية تريد خير الانسان وكماله ، وتتحرق جزعاً من نقصه ، وتردّ كماله لا إلى شريعة سماوية ، بل الى حقائق الأرض نفسها . وتلك الثورة على ثنوية الاخلاق والجسم والنفس ، هي في حقيقتها ثورة على الدين ، لأن الثنوية كانت دائماً مثابة النظرة المثالية الدينية على مرّ العصور . وتلك النسبية المرعبة التي وجدها ابو ماضي في نظرته إلى الموجودات ، تدل على ان الانسان هو الحقيقة الكبرى على ظهر هذه الأرض . فاذا كان في بعض خطرات الشعر المهجري ، تلك النزعة الانسانية المتألهة Theocentric ، فان في جانب آخر منه ، نزعة

انسانية صرفا ، ترى في الحياة غاية ، وتتخذ حب الحياة عقيدة ، وتنظر إلى الانسان دون ان تتخطاه إلى حدود ما وراء الطبيعة ، أو قل إن الشعر المهجري يمثل الصراع المتردد بين هاتين النزعتين ، ويميل إلى الثانية ميلًا واضحاً في كثير من الاحايين ، لأنه قائم على حب عميق للحياة وللطبيعة ، حب يتمثل في وقفة نسيب في صف الجسد ضد النفس ، وفي الايمان بأن نأخذ من الحياة ما أعطيناها ، فنحن الآكلون والمأكولون، والشاربون والمشروبون، كما يقول نعيمه :

قل أَطعنا في كل ما قد فعلنا   صوت داعٍ إلى الوجود دعانا
فجنينا من الحياة ولكن   قد أعدنا إلى الحياة جنانا
وأكلنا منها ولكن أكلنا   وشربنا لحومنا ودمانا
ومضينا ولا ندامة فينا   وتركنا كؤوسنا لسوانا

وتتمثل هذه النزعة الانسانية الصرف في الايمان بالتجدد أَو الايمان بالعدم المطلق . أما التجدد فيمثله جبران الذي آمن بالتناسخ ، وحاول ان يخضع أَقاصيصه لقوة هذا الاعتقاد، كما في اقصوصته «رماد الأجيال والنار الخالدة»[١] ، التي تقص حكاية حبٍّ بين أَحد كهنة بعلبك في القرن الثاني قبل الميلاد ، وبين حبيبة له انتزعها الموت ، ثم يُبعث العاشقان ويلتقيان في بعلبك ، متقمصين شخصين جديدين ، في القرن التاسع عشر الميلادي . ورمز نعيمه لهذا التجدد ، بالحائك ، في قطعة له مترجمة ، فقال :

أَنا هو المنوال والخيط والحائك
وأَنا أَحوك نفسي من الأَموات والأَحياء ،
أَموات الأَمس واليوم

١ عرائس المروج (المجموعة الكاملة ج ١ : ٦١) .

والأيام التي ما ولدت بعد
والذي أحوكه بيدي
لا تستطيع قدرة أن تحلّه
حتى ولا يدي

ويصوّر التجدد ، في هذه القطعة ، بقوله :

والآن سر في سبيلك ،
ولا تقل لي وداعاً !
فأنا لا أقول وداعاً لأحد
أنا ماضٍ في حياكتي

ورمز نعيمه أيضاً لهذا التجدد في حياة الإنسان ، بأوراق الخريف التي تتناثر ، ثم تتحلل لتحيا من جديد في صورة جديدة ، وفي هذة القصيدة – « اوراق الخريف » – التي نالت حظاً عميقاً من الأسى على الأوراق المتساقطة ، صورة ظاهرية من الاطمئنان إلى هذا التجدد ، فالورقة الحيّة كانت بهجة للنظر ومرقصاً للشمس وارجوحة للقمر وارغناً لليل ، كانت رمزاً لفكر حائر وصورة لروح ثائر ، فأصبحت في حال تناثرها ذكرى لكل ذلك الجمال ، وتلك القيمة بعد أن عافها الشجر ، وألقى بها إلى التراب ، ولا بدّ لهذه الورقة من أن تنسى هذا الماضي الوضّاء ، فإن الماضي لا يعود ، وإنما يتجدد في صورة ما نسميه المستقبل ، وعلى الورقة أن تتقبل هذا المصير راضية ، وأن لا تثور على السحاب والريح :

سيري ولا تعاتبي لا ينفع العتابْ
ولا تلومي الغصن والرياح والسّحابْ

فهي إذا خاطبتها لا تحسن الجواب
والدهر ذو العجائبِ
وباعث النوائبِ
وخانق الرغائبِ
لا يفهم الخطاب
سيري ولا تعاتبي

والشاعر قد بالغ في تصوير الماضي الجميل، الذي كانت تبمتع به الورقة، لكي يدلّ على أن هذا الذاهب إلى غيرْ رجعة، كان شيئاً عزيزاً. وهذا مصدره عبادة الحياة، والرغبة في استبقائها، ولذلك اتشحت قصيدته بغلالة من الأسى، يصوّر الصراع الدّاخلي بين المشاعر التي تحنّ إلى صورة الجمال الماضي، والأفكار التي تريد أن تتجه إلى المستقبل. ويحسّ القارىء أن الشاعر يبكي الورقة ومصيرها – وهو مصير الانسان نفسه – بدموع تتساقط من قلبه، ولسانه، ويحدّثها بنبرة مختنقة، ان تتشجع وتتجلد، وتواجه مصيرها بقلب قوي، فان من يضيع جوهراً لا بد من ان يبحث عنه في باطن الأرض:

عودي إلى حِضن الثرى وجـددي العهودْ
وانسَي جمالاً قد ذوى ما كان لن يعود
كم ازهرت من قبلك وكم ذوت ورود
فلا تخافي ما جرى
ولا تلومي القدرا
من قد أضاع جوهراً
يلقاه من اللحود
عودي إلى حضن الثرى

وسيتضح لنا ان ايمان نعيمه بالتجدد – على تردده فيه – أقوى من ايمان

مهجريين أخر ، وقفوا وقفته امام رموز الفناء وواجهوها بالاشفاق على ضياع الحياة من ايديهم . إن الورقة الصفراء ، كانت مثاراً للالهام عند بعض اولئك الشعراء ، وخاصة ندره حداد ، الذي أطال الوقوف عند الخريف واوراقه ، فلم يستطع ان يتشجع امام الفناء ، وينتحل التجدد ، بل كان الخريف نذيراً لديه بالرحيل ، ومثيراً للجزع والإشفاق ، كما كان عند شاتوبريان الذي قال : [1]

« ولمناظر الخريف طابع خلقي : فهذه الاوراق التي تسقط كما تسقط سنوات حياتنا ، وهذه الزهور التي تذبل ذبول ساعاتنا ، وهذه السحب التي تنجاب كما تنجاب أوهامنا ، وهذا الضوء الذي يحول كما يحول فكرنا ، وهذه الشمس التي تبرد كما تبرد جذوة حبنا ، وهذه الانهار المتجمدة تجمد حياتنا ، لها صلات مستمرة بمصائرنا » ، فهو يقول في قصيدته « اغنية الخريف » :

لما أطلَّ الخريفْ ادركت إخفاقي
وقلت قول الاسيف سبحانه الباقي

ثم يقول :

تهيئي للرحيلْ عن صيفك الراحلْ
لكل عهد جميل خريفُه الذابل
وكل عمرٍ طويل بعد الصبا باطل
دنيا بجار الدليل فيها مع العاقل

مضت شهور الحرامْ مذ مرَّ بي آبُ
ما للصفا من دوام والدهر دولابُ

وعندما نظر ندره إلى أوراق الخريف ، وجد ورقة واحدة باقية على الشجرة ، فاستخرج من تفردها بعد ذهاب صواحبها ، معنى الوحدة الموحشة :

---

١ « مذكرات ما وراء القبر » (Mémoires d'Outre - Tombe) ص ١٤٥ .

ما قيمة البقاء بعد ان يذهب الأصحاب ؟ أهناك شيء غير الذكريات ، وما جدواها ؟

ماذا استفدتِ من البقاء ألست أشبه بالسجين
ماذا ربحتِ سوى التذكُّر والتشوُّق والحنين
ما الحزن من طبع الرياض فكيف تحكين الحزين
قد كان يرقِصك النسيم فصرت منه ترجفين

قولي جُزيت الخير والنُّعمى بماذا تشعرين
هل تنعمين وحيدة لا . لا إخالُك تنعمين

لقد وجد ندره في الخريف ، ما يجده أي شاعر يخيفه الفناء ، ولكنه حين تحدّث عن توحّد الورقة بعد تناثر أخواتها ، كان يجد في الموت راحة أحبّ الى نفسه من الشعور بالوحشة ، فآمن بأن الموت هو المنقذ الأعظم من كآبة الحياة . على انه حين وازن بين الإنسان والزهرة ، وجد التجدد صادقاً بالنسبة للزهرة ، وأدركته الحيرة فيما سيكون عليه مصير الإنسان . يقول مخاطباً الزهرة :

اني غبَطتك بالذبول كما غبطتك زاهيه
قد اطربتني الطيرُ نا ئحةً عليك وشاديه
فسترجعين وإن ذبلت مع الطبيعة ناميه
أَما أَنا ما زلت أجهل ما يحلُ غداً بيه
لا العقل أَرشدني ولا كتب الديانة كافيه

وفي قصيدة « الورقة المرتعشة » طغى على رشيد أيوب شعوره بأن الموت هو الغاية المريحة التي ستنقذه من آلام حياته ، إذ يقول مخاطباً تلك الورقة :

أبنتَ الربيع استريحي غداً فكل الهناء لمن لا يعي

قضيتِ الربيعَ ، وكلُّ الحياة زمانُ الربيعِ ، فلا تجزعي
أبنتَ الربيع ، إلى الملتقى فلا أمنَ إلا بحضن التراب
ولا تسألي السرّ في ذي الحياة ففي الأبدية فصل الخطاب

ولا بدّ أن نذكر ، ونحن نعقد الموازنة بين هذه القصائد ، ان كل شاعر من هؤلاء الشعراء ، قد رأى الخريف على حالٍ دقيقة . فرآه نعيمه في الأوراق متناثرةً ، ورآه ندره ورقة متخلفة يدبّ فيها الاصفرار ، ورآه رشيد ورقة ترتعشُ فرقاً من الفناء . وعلى الرغم من التشابه العام في الموضوع ، فان هناك تميزاً دقيقاً ترك أثره في كل قصيدة من تلك القصائد التي مررنا بها مرّاً سريعاً .

والعلاقة بين الشاعر والخريف ، أو بينه وبين الورقة المرتعشة ، انما هي علاقة رمز عاطفي ، ولعلّ الورقة الوحيدة المرتعشة ، عند كل من ندره ورشيد ، تذكرنا بقول الشاعر الروسي بوشكين ، في قصيدته « عشت لادفن رغباتي » : [١]

« كأنني وقد غلبني الهواء البارد الأخير »
« عندما تصفر الريح باسم الشتاء »
« ورقةٌ مرتعشة قد تُركت عالقةً وحدها »
« على غصن أجرد »

ان توحد الورقة وارتعاشها ، هما منبعا الأسى في الصورة . وهما لمسة رومانطيقية يهتدي اليها الشاعر الرومانطيقي – شأن رشيد وندره – باحساسه الخاص ، دون اطلاع على ما قاله بوشكين . وكل من هذين الشاعرين ، قد زاد على ما أتى به بوشكين ، حين جعل الورقة موضوعاً لقصيدة ، لا صورة موضحة في جزء منها .

---

١ Pushkin - The Poems , Prose and Plays of Pushkin - (Modern Library , NewYork) : p. p. 60 - 61 .

أما أبو ماضي ، فإنه وقع في قبضة الفلسفة الخيّامية ، فآمن باللذة وان لم يدعُ اليها بحماسة كحماسة الخيّام ، إلا انه أطنب في ترديد رأي الخيّام في الفناء ورجعة الانسان ، في شكل زهرة أو وردة ، حتى أنكر ثنائية الدنيا والآخرة ، في صراحة تامة ، وشبّه التجدد في الحياة ، بالمطر يصعد من البحر ثم يعود اليه ، ورأى ان الاول في الآخر :

همُ في الشراب الذي نحتسي وهم في الطعام الذي نأكل
وهم في الهواء الذي حولنا وفيما نقول وما نفعل
فمن حسب العيش دنيا واخرى فـذا رجل عقله أحول

ثم كرر الفكرة نفسها في تصويره للسنبلة « الناسكة » :

واني في مرحي والدَدِ إذ صاح بي صوت بلا موعدِ
ما الحَبُّ يا هذا ولا السنبلُ ما تأكل النارُ وما تأكل
وانما اسلافُك الأصفياء

ولكن أبا ماضي يتخذ من الفكرة الواحدة تعزية مؤقتة ، حتى إذا سئمها ثار عليها ، ولذلك نجده في قصيدة أخرى يحطم فكرة هـذه الرجعة ـ رجعة الإنسان جزءاً من الطبيعة . وفي قصيدة « الدمعة الخرساء »، استغل أبو ماضي فكرة الرجعة أو التجدد ، لتهدئة حبيبته التي أدركها الجزع من الفناء :

لا تجزعي فالموت ليس يَضيرُنا فلنـا إياب بعـده ونشورُ
إنا سنبقى بعد أن يمضي الورى ويزول هـذا العالمُ المنظور
فإذا طوتنا الأرض عن أزهارها وخلا الدّجى منـا وفيه بدور
فسترجعـين خميلة معطارة أنا في ذراهـا بلبل مسحور
يشدو لهـا ويطير في جنباتها فتهشّ إذ يشدو وحين يطير
أو جدولاً مترقرقـاً مترنماً أنا فيه موج ضاحكٌ وخرير

أو ترجعين فراشة خطّارة أنا في جناحيها الضحى المنْشورُ
أَو نسمة أنا همسها وحفيفها أبداً تطوّف في الرّبى وتدور
أَو نلتقي عند الكثيب على رضا وقناعة ، صفصافة وغدير

ويلحظ القارىء أن الرجعة في هذه الأبيات تمثل كيف يعود الإنسان جزءاً من الطبيعة الجميلة. فالحبيبة تعود خميلة معطارة، وحبيبها يرجع بلبلاً ، أو ترجع هي جدولاً مترنماً ويعود هو موجه الضاحك . وتسير التصورات المفعمة بجمال الطبيعة في مخيلة الشاعر مزدوجة منسجمة ، دقيقة الازدواج والانسجام ، لأن الشريعة التي كانت تربط بين النفسين في الحياة هي « الحب » . وسيظل هذا الحبّ يربط بينهما عند رجوعهما جزءاً من الطبيعة ، إنها عودة تمثل الحبّ وقد قهر الموت ، تمثله قوة خفية سارية في الوجود ، فعّالة في كل شيء لا في نفوس الآدميين فحسب . وهذه العودة صورة من عودة « أدونيس »[١] ، كما صوّرها شللي ، أدونيس الذي صحا من حلم الحياة دون أن يبتعد عن الفجر الناضر والكهوف والغابات والأزهار والينابيع ، واتحد مع الطبيعة وأصبح صوته يسمع في موسيقاها الجميلة ، وغدا وجوده محسوساً حيث تحسّ القوة التي أحالت كيانه جزءاً من كيانها . ولكنّ أبا ماضي استطاع في بساطة تحيّر المتأمل ، أن يرسم صورة بارعة يتشابك فيها حبيبان ، في أحضان الطبيعة ، لأن الحبّ في عالمها الجديد ، سيظل أقوى من الموت . وبلغ من حماسته واندفاعه في هذا الحلم ، ان سلبنا أيّ أثارة من شك حول هذه العودة المسحورة .

غير أن هذا الشاعر ، ما لبث أن فاء لنفسه فاطلق على كل هذا الذي قاله اسم « الوهم » ، وأُصيب هو نفسه بالوجوم حين خلا إلى نفسه ، وفقد كلُّ شيء حوله قدرته على تعزيته . فلم يعزّه الكتاب ، ولم تقتل الخمر فيه حيرته ،

---

١ في قصيدة بهذا الاسم قالها في رثاء جون كيتس ، وهنا اشارة إلى المقطوعات ٣٩ - ٤٣ من القصيدة .

وعاد يردد ما بدأته حبيبته حين فزعت من الموت :

اكذا نموت وتنقضي أحلامنا في لحظة وإلى التراب نسيرُ !!

وانهزم الحبّ الجميل أمام الموت المحيّر ، وأفقـد أبو ماضي كثيراً من الذين يعشقون روح الحبّ الخفيّة ، أملًا حبيباً ساور نفوسهم لحظات جميلة ، وهم يرودون هذه الطبيعة الخيالية التي خلقها . إن بعض الواقع يتضاءل أمام هذه الصورة الرومانطيقية التي مرت مرور السحاب ، بعد أن حبيت الموت إلى نفوس تفرق منه .

وهذه الانتقاضات الحائرة المترددة ، مقدمة لتلك الحيرة العامة الكبرى ، التي صورها في (لا أدريّاته) ، وعندما تحدث هنالك عن الموت تمادى في اثارة الشك حول كل شيء :

إن يك الموت رقاداً بعـده صحو طويل
فلماذا ليس يبقى صحونا هذا الجميل
ولماذا المرء لا يدري متى وقت الرحيـل
ومتى ينكشف السّر فيدري ؟ لست ادري.

أوراء القبر بعـــد الموت بعث ونشورُ
فحيـــاة فخلود أم فنـاء فدُثور
أكلام الناس صدق أم كلام الناس زور
أصحيح أن بعض الناس يدري ؟ لست أدري .

ان أكن أبْعَثُ بعد الـ موت جثماناً وعقـلا
أتُـرى أبعث بعضاً أم ترى أبعث كلاً
أترى أبعث طفـلا أم ترى أبعث كهلا
ثم هل أعرف بعد الموت ذاتي ؟ لست أدري .

يا صديقي لا تعللني بتمزيق الستورِ
بعدما أقضي فعقلي لا يبالي بالقشور
ان أكن في حالة الادراك لا أدري مصيري
كيف أدري بعدما أفقد رشدي ؟ لست أدري.

ومن رموز الفناء التي وقف أمامها أبو ماضي « المساء » ، كما وقف رفاقه أَمام الخريف وأوراقه . فالمساء رمز الشيخوخة او الاشراف على الظلمة ، وقد صوّر الشاعر في قصيدة «المساء» كيف تقف فتاة اسمها «سلمى» غارقة في الحيرة والهواجس ، أمام منظر الشمس الغاربة ، بعد ان كان يلمع في وجنتيها نور الضحى ، فهي بنت الطبيعة تعكس في الضحى مرحه وفي الليل اكتئابه . وقد وفّق الشاعر لاختيار فتاة جميلة في ذلك الموقف الحزين ، لأن ذهاب جمالها بحلول الشيخوخة أشدّ اثارة للأسى من أي وضع آخر . ومع ذلك فان الشاعر يطلب اليها ان تستكشف في الدجى ما يتميز به من أحلام ورغائب ، لأن حلوله لم يستطع ان يسلب الطبيعة ما فيها من جمال ، فلماذا لا تكون الفتاة في استقبال الدجى كأمها الطبيعة ؟ ويتبيّن لنا هنا كيف ان أبا ماضي اسقط الخريف من هذه الطبيعة وأهمله عامداً، ليبعث في نفس الفتاة الحزينة شيئاً من العزاء ، ولم يكن مثل رفاقه الذين واجهوا الخريف بحقائقه المحزنة ، فوقفوا امامه في خشوع او تماسك حزين . إن قدرة أبي ماضي هنا ترتكز على شيء كثير من التمويه والتخدير القائم على اخذ الحياة دون تفكير في آلامها ، وانتهاب ما فيها من جمال قبل حلول الفناء :

فاصغي إلى صوت الجداول جارياتٍ في السفوح
واستنشقي الأزهار في الجنات ما دامت تبوح
وتمتعي بالشهب في الأفلاك ما دامت تلوح

من قبل ان يأتي زمان كالضباب أو الدخان
لا تبصرين به الغدير ولا يلذّ لك الحرير

لتكن حياتك كلها أملًا جميلًا طيبا
ولتملإِ الأحلام نفسك في الكهولة والصبا
مثل الكواكب في السماء وكالأزاهر في الرّبى
ليكن بأمر الحب قلبك عالماً في ذاته
أَزهاره لا تذبل ونجومه لا تأفلُ

مات النهار ابن الصباح فلا تقولي كيف ماتْ
إن التأمل في الحياة يزيد أوجاع الحياة
فدعي الكآبة والأسى واسترجعي مرح الفتاة
قد كان وجهك في الضحى مثل الضحى متهللا
فيه البشاشة والبهاء ليكن كذلك في المساء

وحين نبلغ هذا الحد ، ونستعرض قصيدة « المساء » ، يلوح لنا ما يرجع بالذاكرة إلى قصيدة عنوانها « امسية شتاء » للشاعر بوشكين، لا لأن موضوع القصيدتين واحد، فكثير من الشعراء نظموا قصائد في المساء، وانما لشيء آخر، هو هذه الصورة المشتركة بين جلوس سلمى ترقب الغروب، وجلوس ناني في قصيدة بوشكين؛ غير ان سلمى فتاة في مقتبل العمر، وناني هي مربية عجوز. وتكاد الكلمات تجري في القصيدتين على غرار واحد ، فيقول بوشكين[١] :

كوخنا المتهدم حزين معتم
وليس في الداخل حسٌ مسموع
وانت يا ناني ، بجلستك عند شباكك
ألا تستطيعين ان تطمئني خاطري بكلمة

١ The Poems , Prose and Plays of Pushkin (The Modern Library - New York 1936) p . 61 .

ما السرّ في صمتك يا عزيزتي
أأتعبتك الريح بجؤارها وعنفها
أم ان طنين مغزلك
قد ألقى عليك الدوار

ويقول أبو ماضي :

لكنما عيناك باهتتان في الافق البعيد
سلمى بماذا تفكرين سلمى بماذا تحلمين ؟
أرأيت احلام الطفولة تختفي خلف التخوم
أم ابصرت عيناك أشباح الكهولة في الغيوم

ويشبّه ابو ماضي الفتاة سلمى في حيرتها بالسائح في القفر، ضلّ عن الطريق، وهو التشبيه الذي يسوقه بوشكين في السحابة :

كأنها سائح فاته الوقت
فهو يدقّ على زجاج النافذة

ثم تنتهي القصيدة عند كل منهما بنوع من التعزية التي تُهيّىءُ للنفس الراحة والنسيان ، فيطلب ابو ماضي إلى الفتاة ان تصغي إلى الطبيعة وان تملأ نفسها بالامل، وان تدع التفكير في آلام الحياة ، اما بوشكين فيريد ان يطفىء قلقه بالخمر واقاصيص مربيته العجوز :

لنشرب يا صديقتي القديمة العزيزة
يا من شاركتني الأسى منذ البدء
هاتي الابريق وأغرقي ألمي
فهذه هي الوسيلة لانعاش الفؤاد
غنّي لنا أُغنية العصفور الذي ارتحل وراء البحار
او أُغنية الفتاة التي تذهب لتحضر الماء عند الفجر

وليس يهمنا كثيراً أن يكون ابو ماضي اطلع على قصيدة بوشكين ، ولكن الذي يهمّنا حقاً هو قدرته على خلق جوّ كامل منسجم في قصيدته من أولها إلى آخرها ، بين شعور فتاة في مقتبل العمر ، وبين المساء والطبيعة ، ونوع التعزية التي يسكبها على قلبها الحائر . ففي مدى الاختلاف ، تتجلى قدرة أبي ماضي ، لا في مدى التشابه ، الذي قد يكون عارضاً .

ان الايمان بالتجدد أو العدم أو البعث في دار ثانيـة ، معناه كيفية تقبل النفس الإنسانية للموت . وقـد استطاع المهجريون أن يقيموا لأنفسهم فلسفة تختار أحياناً التجدد والرجعة ، وأحياناً أُخرى العـدم ، ولكن الخوف من الموت لم يزايلهم ، على رغم هـذا كله ، ولم يستطيعوا أن يجدوا في التجدد أو في العدم المطلق منقذاً لأنفسهم . فكانت أكثر أحزانهم تتولّد عن الاستشعار العميق للفناء ، وهذا معناه التعلق الشديد بحب الحياة ، الاّ أن شبح الموت كان ينغص عليهم استمتاعهم بالحياة . وأعمقهم شعوراً بالفناء نسيب ورشيد وندره : فهؤلاء يخطّون قبورهم ويرسمونها قبل وفاتهم ، ويقترحون ما يمكن أن يعمل لهم إذا أدركهم الموت . اقرأ لندره وقفاته أمام الخريف ، وقصيدتيـه « أنا إن مت » و « ضريح الشاعر » ، واقرأ لنسيب تلك الارتعاشة الحزينة أمام الموت في قصيدتيه « من نحن » و « أمام الغروب » ، وتعمق طبيعة الكآبة التي تطغى على كثير من قصائده ومواقفه النفسية ، فإنك تجدها متصلة بهـذا الموضوع ، وهي كآبة تغشّي شعر رشيد ، وتصبغ شاعرية أبي ماضي ونعيمه ، وسنعرض إلى جانب من هذه الكآبة ، حين تكون متصلة بالحنـين في الشعر المهجري .

٦

الحنين والهرب

نسيب : نشيد المهاجر (٢٤٥) ام الحجار السود (٢٥٢) غادة الناصي (٢٥٧) سلة فواكه (٩١) .

ندره : كلها (١١٣) .

رشيد : الحنين الى صنين (اغاني الدرويش ٤٥) بلادي (الايوبيات ٣٩) بربي لبنان (الايوبيات ٤٨) يا ثلج (اغاني ٧٠) النسر (اغاني ٤٨) .

ابو ماضي: الشاعر في السماء (الخمائل ٦٧) تأملات (الخمائل ٥٥) لبنان (الخمائل ٨٠) الاشباح الثلاثة (الجداول ٦٥) .

نعيمه : صدى الاجراس (٤٠) .

كل مـا قلناه في الفصول السابقة ، يدعونا إلى أن نتمم الحديث في هذا الفصل ، عن عنصر رومـانطيقي كبير في الشعر المهجري ، هو عنصر الحنين والهرب ؛ ولو كنا نعني بهذا الحنين محض الشوق إلى الوطن ، وهو أمر طبيعي في حال اولئك المغتربين ، لكفانا ان نشير اشارات سريعة إلى تلك الأحاسيس الحزينة التي تربط بين المغترب ووطنه ، ولكننا نعتقـد ان مـا نعنيه بالحنين ، أشمل من هـذا وأعمق ، لأنا نراه يعمّ فيشمل فكرة الغاب أو العـالم المثالي الذي تحدثنا عنه من قبـل ، كما يشمل الحنين إلى الطفولة وإلى الوطن المـادي

بحدوده الجغرافية ، وإلى العالم النوراني الذي تشع فيه « نار ارم » ، وإلى المجهول والمحبوب ، وإلى روح الحبّ السارية في الكون . وكل هذه كهوف من الهرب يلجأ اليها الانسان حين يُغلب في المعركة الدائرة بينه وبين واقع حياته .

ولا بأس في ان نلفت الأنظار لقيمة الوطن المادي بحدوده الجغرافية في حياة هؤلاء المهجريين، فإن شعورهم بالغربة الحقيقية المادية كان شعوراً طاغياً ، ولا نبعد عن الحق إذا قلنا ان هذا الوطن تجسّد كل أنواع الحنين ؛ فهو يمثل العلاقة بين الفرد المغترب وأرضه ، وهو الغاب ، وهو العالم المثالي ، وهو في حقيقة وجوده ايضاً عالم الطفولة ، وهو البعيد المجهول ، وهو المحبوب الذي تتهالك النفس شوقاً إليه . وليس من العسير ان يرى المغترب فيه موطناً للنور ولنار ارم ، واذن فمن السهل ان يدرك القارىء ، لمَ كانت الغربة هي القوة الخلاّقة في الشعر المهجري ، لأنها هي التي أوحت إلى المهاجر ، مع الحزن والتفرد واللوعة ، شعوراً بالتأليه لعالم الطبيعة الجميل ، كما يمثله الوطن الحقيقي الذي هو غابٌ جميل إذا قيس بصخب المدينة وضجيجها في بلاد الغرب ؛ وشعوراً بجمال دنيا الطفولة ، وهي العهد الجميل الذي قضاه الشاعر في وطنه قبل أن يسافر ، وشعوراً أعمق يصوّر الوطن نفسه عالماً بعيداً يمتلىء بالسعادة والرضى والنور . إن الشاعر الرومانطيقي قد ينمي في نفسه الشعور بالحاجة إلى الغاب والطفولة تنمية خيالية ، أما المهجريون ، فلم يكونوا بحاجة إلى تغذية مشاعرهم بروافد من الخيال لأنهم يجسّدون مادتهم من حقيقة واقعهم .

وقد ارتاح المهجريون للحديث غير المباشر عن الوطن ، ووجدوا في الرمز مجالاً أوسع لخيالهم من مجال الحقيقة . على ان الشعر الذي قالوه في الحنين مباشرة ، إذا قام على الصدق والبساطة ، جاء شعراً مؤثراً جميلاً . غير انهم لو وقفوا عنده واكتفوا به ، لما كان لهم هذا الشأن . وقد دللنا بالفصول السابقة،

على مدى تجسم الغاب والطبيعة في شعرهم ، وألمعنا إلى شيء من القاعدة الفلسفية في هذا الشعر ، وكل ذلك قائم على نوع من الحنين المفلسف أو المثالي .

ولا نستطيع أن ننكر ما في شعر الحنين المادي البسيط – غير المفلسف – من سموٍّ أحياناً ، لا لبساطته وصدقه فحسب ، بل لطريقة التناول والعرض أيضاً ، وخصوصاً إذا انتقل الشاعر من مرحلته العادية الواعية إلى نوع من الحلم . وأبرز الأمثلة على ذلك قصيدة «سلة الفواكه» لنسيب ، ففيها استطاع الشاعر أن ينقل إلينا حلماً ، عاد به إلى الوطن البعيد ، وهو واقف في وسط الزحام بنيويورك « اخت بابل أرض السبي والغربا» ، وبصره عالق بسلة فواكه من ثمار الشرق، وقلبه – أو مخيلته – تجوب انحاء الوطن ، ومزج هذه الرؤى بذكريات مستمدة من نشيد الانشاد . وانا لنرى في هذه القصيدة تركيباً أعلى من مستوى البساطة في شعر الحنين العادي، تركيباً قائماً على براعة فنية دقيقة، تبدو لمن يتتبع تدرج الحلم ، وينظر إلى نموّ القصيدة متأنياً متأملاً ، وإلى التناسب بين أجزاء ذلك الزحام وتلك الغيبوبة الاضطرارية ، ثم تلك المرئيات الحاضرة التي أخذت تغيب وتتلاشى لتحلّ محلّها مرئيات جديدة ، ثم كيف تعطلت الحواس الظاهرة وأسلمت كل شيء إلى حاسة التخيّل وطاقتها القوية ، إلى أن حانت ساعة اليقظة من التحويم في ملك سليمان :

هذا غرام مضى في سالف الحقب ولم يزل ذكره في الناس والكتبِ
رأيته بخيال الروح عن كثب ثم استفقت فلم أبصر سوى عنب
وما على السلّ من تين ورمّان

ويستبين لنا مقدار ما تتمتع به القصيدة من تيار حلمي عجيب ، إذا نحن قارنّاها بقصيدة « كلما » لندره حداد ، ففيها بواكير حلم ، تجعل الشاعر يغيب وراء أخيلته ، ويرى الوطن كلما شاهد منظراً جميلاً :

كلما كنت سائراً في البراري بين صف الورود والأزهارِ
خلت أني في حمص وسط الدار أو أمام المروج في العبّار
موطن الشيح عنده والآس
كلما كنت جالساً في المساء قرب نهر في روضة غنّاء
ورأيت الصفصاف فوق الماء شبهَ أمٍّ تحنو على الأبناء
خلت نفسي في دوحة المياس
هكذا كلما سررت بأمر لاح في الحال رسم حمصٍ لفكري
فتمنيت أن أرى في العمر تربة أشتهي تكون لقبري
عند لفظي الأخيرَ من أنفاسي

فالشاعر في هذه القصيدة لا يستسلم للحلم إلاّ لحظة ، ويعتمد في قصيدته على عدّ الأمور التي تثير التذكر ، وواحدة منها تكفي لتفصح عن المنهج العام الذي تسير فيه القصيدة ، وتوحي للقارىء بأنه لن يفاجأ بجديد ، إذ ليس في القصيدة شيء من النموّ والتدرج لقيامها على تكرير الوحدات .

وأبرع من هذا وأقرب إلى طبيعة الحلم من قصيدة نسيب ، قصيدة لرشيد أيوب ينقل فيها القارىء إلى حالة من الحلم ، دون مقدّمات ، والقارىء يحسب أنه محاط باليقظة من كل نواحيه ، لأن الشاعر يتخيل نفسه في وطنه فعلاً ، ويتحدث عن هذا الوطن كأنه يمرح فيه . وفاتحة هذه القصيدة ـ « الحنين إلى صنين » ، تشبه الفاتحة في إحدى قصائد روبرت هريك[1] (R. Herrick) ، وهو شاعر غنائي رقيق ، تشتبه روحه في الشعر بروح رشيد أيوب ، يقول رشيد :

أفيقي كفاك منام بدا الفجر كم تهجعينْ
وقامت لتنعى الظلام طيورٌ ألا تسمعين

[1] شاعر انجليزي (١٥٩١ - ١٦٧٤) والاشارة هنا إلى قصيدته :
Corinna's going a - Maying.

فقومي نجدّ المسير إلى الحقل قبل الضحى
ونشدو بشاطي الغدير فهـا جوّنا قد صحا

ولولا أن الشاعر يصحو من حلمه في آخر القصيدة ، لما عرفنا انه كان في حلم ، وان هذه الحيوية التي أدركته في اجتلاء جمال الوطن ، كانت من صنع الخيال ، ذلك انه يقول في نهاية القصيدة :

تجلّى لنفسي السفر فقلت لها « بعد حينْ »
فسيقت بموج القـدر وضاعت ببحر السنين

فإذا فقدت قصيدة الحنين ، عناصر البساطة والصدق ، ولم تقم عـلى طبيعة الحلم ، وفقدت إلى جانب ذلك القوّة في الاندفـاع ، فانهـا قد تجيء قصيدة مخفقة ، وان افتنّ الشاعر في طريقة التعبير . كذلك هي قصيدة أبي ماضي التي عنوانها « الشاعر في السماء »، ففيها نرى انموذجاً من الاخفاق . وهي تدور في فكرتها العامة ، على حوار بين الله والشاعر ، إذ أراد الله أن يرفع من مقام الشاعر فردّه إلى السماء، فإذا به حزين مكتئب، فعرض عليه أنواعاً من الاماني ليحققها له ، فأبى كل شيء إلاّ أمنية واحدة :

فقلت يا ربّ فصلَ صيف في أَرض لبنـانَ أَو شتاءْ
فانني هـا هنـا غريب وليس في غربة هنـاء
فاستضحك الله من كلامي وقـال هـذا هو الغبـاء
لبنان أَرض ككلّ أَرضٍ وناسه والورى سواء
وفيه بؤسى وفيه نعمى وأَدرياء وأَتقيـاء
فأَي شيء تشتاق فيه فقلت ما سرّني وساء
تحنّ نفسي إلى السواقي إلى الأَقاحي إلى الشذاء
إلى الروابي تَعرى وتُكسى إلى العصـافيرِ والغنـاء

إلى العناقيد والدوالي — والماء والنور والهواء
فأشرف الله من علاه — يشهد لبنان في المساء
فقال ما أنت ذو جنونٍ — وانما أنت ذو وفاء
فان لبنان ليس طوداً — ولا بلاداً لكن سماء

وقد تكون هذه القصيدة مخفقة في رأي الرجل المتديّن الذي ينزه الله عن هذا الحوار ، وينزهه عن الجهل بلبنان وبغير لبنان ، ويتحاشى وصفه بالسهو عن رغبات خلقه ، ولكنا لا نحكم على ذلك، لأن قصيدة كهذه لا بدّ من أن تقوم على عنصرين – على الأقل – هما الانفعال القوي الذي يستر التمويه القصصي ، وعلى المفاجأة ، وكلاهما فاتر هادىء ، لأن الحوار جعل شكل القصيدة كذلك. وخاصة إذا قارنته بذلك الاندفاع القوي الذي يرى كل شيء في الوطن أحسن منه في غيره . ان حبّ وطن دون وطن آخر ، ليس له من تعليل إلا الرابطة العاطفية ، وهذه لا بد من أن تتجرد من المنطق الهادىء ، كما تجردت منه في قول أبي ماضي نفسه :

والناسُ أكرمهم عليّ عشيرُها — روحي الفداء لرهطها ولآلها
والشهب اسطعها التي في أُفقها — ليس الجلال الحق غيرَ جلالها
وأحبُّ غيثٍ ما همى في أرضها — حتى الحيا الباكي على اطلالها
مرحُ الصبا الجذلان في أسحارها — ومنى الصبا الولهان في آصالها
إني لأعرف ريحها من غيرها — بنوافح الاشذاء في أذيالها
تلك المنازل كم خطرت بساحها — في ظل ضيغمها وعطف غزالها
وشدوت مع أطيارها وسهرت مع — أقمارها ورقصت مع شلاّلها
وسجدت للإلهام مع صفصافها — وضحكت للاحلام مع وزّالها
وملأت عقلي من حديث شيوخها — وأخذت شِعري من لغى أطفالها
تشتاق عيني قبل يغمضها الكرى — لو انها اكتحلت ولو برمالها

مرّت بي الأيام تقفو بعضَها وثبَ القطا تعدو إلى آجالها
وتعاقبت صوَر الجمال فلم يدم في خاطري منها سوى تمثالها

وروح هـذه الأبيات تتفق وقول ذلك الأعرابي المفتون ، الذي سألوه ما بلغ من حبه لصاحبته ، فقال : « إني لأرى الشمس على حائطها أجمل منها على حائط غيرها » . ولكن التحليل قد أكسب الأبيات مبالغة لا نراها شيئاً مستكرهاً، إذا كان الموضوع هو حبّ الوطن. أما ذلك الانسجام مع الطبيعة في الوطن الجميل، فقد أبان كيف اجتمع الوطن –والغاب– في صورة واحدة.

ولا شك في أن قوة السبك قـد أَضفت على الأبيات روعة أُخرى كانت مفقودة في القصيدة السابقة ، ثم جاءت تلك الصورة الجميلة الحيّـة ، صورة الأيام التي « تثب وثب القطا إلى آجالها » ، وصورة الجمال في تعاقبه وتلاشيه كالشريط ، دون أن يبقى في مخيلة الشاعر منه إلاّ رسم الوطن . وقد كرر الشاعر هذه الطريقة في قصيدة له عنوانها « لبنان » :

ولربمـا جبـل أشبهه بـه مسترسلًا مع روعة التشبيهِ
فأقول يحكيه واعلم أنـه مهما سما هيهات أن يحكيه
يا لذة مكذوبـة يلهو بها قلبي ويعرف أنها تؤذيـه
إني أذكّره بذيّاك الحمى وجماله وإخالني أُنسيه
وإذا الحقائق أحرجت صدر الفتى ألقى مقـالده إلى التمويـه
وطني ستبقى الأرض عندي كلُّها – حتى أعود إليه– أرضَ التيه

وربما يظن ظانّ أن قوة السبك هي التي جعلتنا نحكم لهاتين القصيدتين بالتفوق على أختهما الأولى ، ولكن قوة السبك وحدهـا لا تستطيـع أن تبدع شعراً صادقاً في الحنين ، ولو أن القارىء عرض على نفسه قصيدة لرشيد أيوب عنوانها « بلادي » ، لوجدها حافلة بالفخامـة الكلاسيكية ، ولكنها عادية أو دون

العادية ، إذ يمكن أن تنصرف إلى أي موضوع كما تنصرف إلى الوطن :

خلقت ولكن كي أموت بها حبّاً لذاك تراني مستهاماً بها صبّا
واني مشوقٌ كلما شابَ رأسُه بحبّ التي يشتاقها كلـّما شبّا
إذا ملأت صدري الخطوبُ فانها لتلقى بصدري الرحبِ مستودعاًرحبا
ولكن لي في سفح صنينَ موطناً يعزّ عليّ أن أُفارقه غصبا
إذا ما ذكرت الأهل فيه فانني لدى ذكرهم استمطر الدمع مُنصبّا

ففي هذه الأبيات استمرار للقالب القديم ، وهي في ما تحويه من معانٍ وصور ، غدت مبتذلة لا جدة فيها . ولا ريب أن رشيد أيوب انصرف عن هذا الأسلوب الخطابي في تصوير حنينه ، إلى رفيف ناعم من الغنائية ، فعبّر بأسلوب يجيده ، عمّا يحسّ به . وإذا قرأنا بعد القصيدة المتقدّمة ، مقطوعة له عنوانها « برُبى لبنان » ، ادركنا البون الشاسع بين تعبير وآخر عن الحنين إلى الوطن :

ذكّروه بالحمى فارتعشا وهو كالمجنون
مغرمٌ في الحبّ قِدماً قد نشا قلبه المحزون

لا تلوموه فـذا صبٌ سقيم نازح مسكين
ليس يحييه سوى ذاك النسيم في حمى صنّين

يرقب الأفلاك إن جنّ الظلام في حشاه نار
وهو يحسو الخمر مضنى لا ينام يُنشِد الاشعار

لم تزده الكأس إلاّ عطشا أبداً ظمآن
يتغنّى عمره كيف مشى بربى لبنان

وسيدرك القارىء ان اختلاف النغمة هو الذي جعل هذه القطعة شيئاً

محبوباً مقبولاً ، على انها في غير نغمتها لا تمتاز بشيء آخر ، لأنها كأختها السابقة مستمدة في صورها وألفاظها ومعانيها من الطريقة القديمة . ليس هناك إذن إلاّ طابعها الغنائي وعذوبة نغمتها ، وهما السّر في جمال أشعار الحنين عند رشيد .

ويمزج رشيد أحياناً بين الحنين إلى الوطن والحنين إلى الطفولة مزجاً بسيطاً ، تمثله قصيدة « يا ثلج » :

يا ثلجُ قد هيّجتَ أشجاني   ذكّرتني أهلي بلبنانِ
بالله عني قل لإخواني   ما زال يرعى حرمة العهدِ

يا ثلجُ قد ذكرتني الوادي   متنصتاً لغديره الشادي
كم قد جلستُ بحضنه الهادي   فكأنني في جنة الخلد

يا ثلجُ قد ذكرتني أُمّي   أيام تقضي الليل في همّي
مشغوفةً تحار في ضمي   تحنو عليّ مخافة البرد

ياثلجُ قد ذكرتني الموقدْ   أيام كنا حوله ننشدْ
نعنو لديه كأنه المسجد   وكأننا النسّاك في الزهد

فهنا أضاف الشاعر بمزجه بين لونين من الحنين ، عناصرَ من الواقعية المبسطة ، وتحدث عنها في صدق ، لا يخلو من سذاجة .

وقد مزج نعيمه بين الحنين إلى الوطن والحنين إلى الطفولة ، على طريقة الاسترجاع الحلمي والتوغل في الماضي - كمشي النائم أثناء نومه – فكان لهذا التعقيد بين العناصر الكبرى التي تكوّن قصيدة الحنين ، أثرٌ جديد زاده وضوحاً نجاحُ الشاعر في أن يخرج من المركبات صورة سليمة لا تتعثر ، وذلك في قصيدته « صدى الأجراس » . وتمت ولادة الحلم في القصيدة ، من طوايا التعسّر الذي أحاط بالعقل الظاهر ، وتصارُع شكوكه ، وتأدّى

الصوت البعيد خلال ضجيج الواقع حتى كادت الأذن أن تنكره ، وبدأت مغلقات الشك تتحلل وتتراخى ، ومعقدات الحياة تنزاح ، فإذا الطفل يطير نحو الغاب ، بينما يتوجّه الناس إلى القدّاس . وفي هذه اللفتة الممتدة من عهد الطفولة ، نرى تلك المفارقة بين الميل إلى العزلة والميل إلى الناس ، بين الاتجاه إلى الطبيعة والاتجاه إلى المجتمع . وكيف أن الطفل مشى مع ميوله فوجد في الغاب قلوباً أرحب ، وتعاطفاً أصدق ، حتى أحسّ أنه أصبح « سلطان العالم والدهر » . وحين بدأ الغاب يتراجع والحور يلملم أغصانه ، والريح تطغى على موسيقى الطفولة ، بلغ الحلم نهايته ، وبدأت اليقظة على اعتصار واضطراب ، وعاد الشك وأنصاره وارتدّ الشابّ يرجّع أنغاماً لا تطرب أحداً . وقد ساعدت موسيقى القصيدة على تطوير العودة إلى الطفولة تصويراً دقيقاً ، ونقلت لنا وثبات الطفل ومرحه نقلاً صادقاً ، وصورت الفرحة في ظل الحلم ، ولم تنقل حزناً على فائت .

ومن الطريف ان أبا ماضي أقبل بهذه النغمة الموسيقية نفسها على تصوير حلم مرّ به ومثّل له الطفولة والشباب والشيخوخة ، في قصيدته « الأشباح الثلاثة » . ولو كانت الأشباح الثلاثة وهي الطفل والشاب والشيخ متساوية في طبيعة مشيها ، لوجدنا انسجاماً تاماً بين الموضوع وموسيقاه كالذي اوجده نعيمه في قصيدة « صدى الأجراس » ، ولكن الأشباح الثلاثة غير متساوية ، فالطفل يتقدم كالطائر في الوثب والشاب يترنح كالمخمور والشيخ :

يمشي في الأرض على مهلٍ   وعلى حذرٍ لكن يمشي
كالشاة تساق إلى القتل   بعصا جبار ذي بطش

ويريد أبو ماضي بهذه الموسيقى المتوثبة ، ان ينقل طبيعة الشخوص الثلاثة، وهي بوثباتها لا تصور حال المترنح ، ولا تصور حال المتمهل الماشي على حذر، لسرعتها في التدافع والتدفق .

ومن ناحية أُخرى يمكن أن نقارن بين القصيدتين فيما اختاره كلٌّ من الشاعرين ليمثّل به عالم الطفولة. فاما نعيمه فاختار «العيد»، من عهود الطفل، ومنح الصغير أقصى ما يجده من سعادة في أَحضان الطبيعة . أَما أَبو ماضي فانه تذكر ما يتصل بالطفولة من لعب وعبث . ولاختلاف النظرتين ، صوّر نعيمه حال الطبيعة ، وهي تستقبل الطفل ، وصوّر شعوره حين أَصبح في أَحضان أُمه الكبرى . أَما أَبو ماضي ، فانه جنح إلى تصوير الرغبة في نفس الطفل ، نحو الادوات التي يعبث بها :

ما بالُك منكمشاً كمدا ... قم نلعب في فيء الشجرِ
ونهز الأَغصُنَ والعمدا ... ونذود الطير عن الثمر

أَو نصنع خيلًا من قصب ... أَو طيارات من ورقِ
ومدّى وسيوفاً من خشب ... ونجول ونركض في الطرق

أَو نأتي بالفحم القاتم ... ونصوّر فوق الأبوابِ
تنّيناً في بحر عائم ... أَو ليثاً يخطر في غاب

أَو كلباً يعدو او حملًا ... يرعى أَو نهراً أَو هضبهْ
أَو ديكاً ينقد أَو رجلًا ... يمشي أَو مهراً أَو عربه

أَو نجبل ماءً وترابا ... ونشيد بيوتاً وقبابا
أَو نجعل منه انصابا ... أَو نصنع حلوى وكبابا

وعند هذا الحدّ ، يجدر بنا ان نتأمل مدى استغلال شعراء المهجر لحال الحلم في الحنين إلى الوطن وإلى الطفولة، أو في جمعهما معاً، وكيف انهم افتنّوا في تهيئة هذه الحال، فهي قسرية أحياناً، استثارية احياناً أُخرى، أو هي متعمدة

مخططة مرسومة ، او هي أَصيلة لا مفتعلة . ومعنى هذا انهم في تصوير الحنين مشوا في ثلاثة خطوط :

١) التعبير الصريح المباشر عن حبّ الوطن ، وهو يتفاوت لديهم بمقدار البساطة في التعبير والصدق فيه والقوة في الحنين نفسه .

٢) التعبير عن الحنين في صورة حلم ، وهذا متفاوت ايضاً بالنسبة لمقدار الامتزاج بين الوطن والطفولة ومدى التخييل الحلمي .

٣) التعبير غير المباشر عن الحنين ، وذلك بتصوير حالة نفسية قلقة في موضعها ، ظامئة إلى الغاب أو المجهول أو الطفولة ، أو تصوير نفسية حزينة عاجزة عن أن تتبين روافد حزنها ، فهي ضاربة في سديم غائم من العواطف المبهمة ، والتعبير عنها تلميحي ايحائي لا يحدد شوقاً واضحاً إلى الوطن الماديّ .

وكل ما ذكرناه من قبل عن الشوق إلى الغاب أو إلى نار إرم أو غيرها مما يشبهها ، يمكن ان يكون أساسه العميق هو الحنين إلى الوطن . وكل وقفة عندما يثير الحنين ، كالنظر إلى البرق أو أوراق الخريف فهو من هذا القبيل ، وان أخرجه الشاعر في ثوب فلسفي تأملي .

واذا تعلـّق الشاعر بالرمز القريب فتحدث عن الطائر الذي عجز عن تحطيم قضبان الحديد ، وعاد إلى انزوائه ، وإذا تحدث عن النسر الذي يتمتع بالحرية في الجو الفسيح :

انت حرٌ شاعر انت أميرٌ	في الورى محسودْ
فهنيئاً لك في الجوّ المطير	والمدى محدود
لست مثلي تائهاً فوق الاثير	في الليالي السود
حائراً أقضي لياليّ الطوال	أنشد الأسرارْ
أبتغي عند السهى ما لا ينال	من يد الأقدار

ـ إذا فعل ذلك فلنقدر ان من بين ما تعبّر عنه هذه القصائد ، اليأس من العودة إلى جانب الحنين إلى الوطن . وإذا ضرب الشاعر في استار الرمز المطلق ، وتحدث عن مجهول لم يتضح لنفسه كالعنقاء ونار القرى ، قدّرنا أيضاً ان الحنين الطبيعي قد بلغ درجة من الاستعلاء أَصبح عندها مثالياً . وليس يضيرنا في شيء أن يقال لنا: إن قصيدة العنقاء ترمز إلى السعادة، فهذا ـ على انه توجيه مفتعل تحكمي في فهم القصيدة ـ لا ينفي ما نقول به من وجود تيار الحنين الذي يتغلغل في أَلفاظ القصيدة ونغماتها . ذلك لاننا نرى في الحنين إلى الوطن قوة سارية في الشعر المهجري ، كروح الحب في الطبيعة ـ وفق فلسفتهم ـ وتلك القوة ترتكز على معنى الغربة ، حقيقة ومجازاً ، والغربة هي المحرك الاكبر في اشعارهم جميعاً .

ومن العجز المرافق للحنين ، ومن عوامل اخرى من الاخفاق ، امتلأ الشعر المهجري بالنواح والكآبة وتقديس الألم ، كما امتلأ بالصور الصريحة للهرب . فلم يقتصر الهرب على خلق فلسفة مثالية ، وانما شمل العزلة في قصر أَو خيمة أو غاب ، نأياً عن المجتمع ، وتغزلاً بأَنامل النسيان وجزيرته النائية، واقبالاً نهماً على الخمر للسلوى والتلهي عن الواقع . ولسنا نمثل لهذه الفلسفة الكئيبة الهاربة ، فهي واضحة ناصعة ، يقع عليها القارىء في كثير من ذلك الشعر . وشيوعها في الشعر العربي ، بعد مدرسة المهجر ، يجعلها حقيقة عادية ومظهراً مألوفاً .

الشعراء

١

ايليا ابو ماضي

ولد في المحيدثة سنة ١٨٨٩ وهاجر إلى مصر سنة ١٩٠٠ ، حيث عمل في التجارة ، وأصدر ديوانه الأول « تذكار الماضي » سنة ١٩١١ . وفي تلك السنة هاجر إلى أميركا وأقام في مدينة سنسناتي ، واحترف التجارة . وفي سنة ١٩١٦ انتقل إلى نيويورك حيث انضم إلى نخبة الأدباء المهجريين الذين أسسوا فيما بعد الرابطة القلمية . وفيها طبع ديوانه الثاني الذي قدم له جبران (١٩١٩) . وانصرف منذ ذلك الحين إلى الأدب والصحافة . وفي سنة ١٩٢٥ أصدر ديوانه الثالث « الجداول » بمقدمة لميخائيل نعيمه . وفي سنة ١٩٤٠ أصدر « الخمائل » ، وقد نظم بعد ذلك قصائد عدة نشرها في الصحف والمجلات العربية في الوطن والمهجر . وما يزال حتى الآن وافر النشاط يعمل في الصحافة وينظم الشعر .

حطم أبو ماضي الثنائيات في الحياة ، فلا خير ولا شر ولا ذكاء ولا بلاهة ، و « ذرة الرمل ككل الجبال » و « كالذي عزّ الذي هانا » ، وآمن بالغاب ، عالماً مليئاً بالخير والفضيلة ثم كفر به ، وتحدّث عن قلة جدواه .

خضع حيناً لحكم العقل ، ثم انتفض منطلقاً من إساره ، وحطّم الأغلال ، وسار يستضيء بنور القلب . وشرب من نبع الحقيقة الواقعية ، ثم مجّ طعم مائها ، وعاد يتغنى بالوهم الذي يزخرف الواقع ، وبعالم الرؤى الذي لا تستطيع كفّ أن تثبته أو تمحوه .

مجّد الإنسان، وجعله مقياساً لكل شيء، حتى اتخذه مقياساً للألوهية والسماء والزمن ، ثمّ ذهب يصبّ فوق رأسه احتقاراً إثر احتقار ، ويذكره بطينته ومهانته وجنونه وثرثرته .

عاش للناس والتضحية والفهم الاجتماعي الدقيق في شعره، وتسلل أحياناً إلى أقصى مكامن الفردية الأنانية .

وقف تارة يؤمن برجعة العناصر الإنسانية وتجددها ، في إطار جميل من الطبيعة ، وتارة يقرع كل باب مفتشاً عن الحقيقة ، متسائلاً عن معنى الموت ، دون أن يجد لنفسه الحائرة جواباً .

بين الانتصار والانهزام ، مضى يتلدد ، مقدماً حيناً متراجعاً حيناً آخر .

* * *

تلك هي الصورة التي نثرنا خطوطها في الفصول السابقة ، حين عرضنا لذكر ابي ماضي، وهي صورة توحي بالتناقض والتردد وعدم الثبات على فلسفة واحدة، في النظر إلى الانسان والكون والحياة . وهي إلى ذلك كله لو ألصقت بشاعر عاديّ ، لقضت على وجوده الشعريّ ، أو نزلت به إلى الحضيض ، ولكنها لم تزد ابا ماضي إلاّ قوة ، فمن اسرار الشاعرية الفذة ان سيئات غيرها ، حسنات لها ؛ وعيب ابي ماضي الكبير ، هو السر الكبير الذي ينتظم شعره ، فيجعل منه أعمق ما فاضت به قريحة شاعر في العصر الحديث . وذلك لأن التناقض الذي افترضناه في شعره ، انما يرمز إلى ظمإٍ حقيقي للاستقرار عند فلسفة واحدة – ظمأ قد يذهب بالنفس المتعطشة في هذا السبيل او ذاك، ولكنه ليس عارضاً ولا فاتراً ولا سطحياً ، بل هو بعيد عميق ملابس للنفس في أدقّ حالاتها وانفعالاتها، آخذ بزمامها ، مالك عليها كل وجه وكل طريق ، دون ان يفقدها هذا الظمأ كينونتها وماهيتها . وعيب أَبي ماضي ، هو اخلاصه المتفاني في نقل الحقيقة الشعرية المصوّرة لهذا الظمإ ، وتطارحه الفني عند كل وقفة نفسية مخلصة

صادقة، وإيمانه بالحال التي وقع فيها، حتى كأنما ينسى ما قبلها، ولا يأبه ما يجيء بعدها . ولا شك ان في هذا الانقطاع إلى خلابة الفكرة الطارئة والمعتقد الجديد ، سذاجة نفسية، كسذاجة الاطفال، غير ان في السذاجة صدقاً طبيعياً لا مجال لانكاره .

وهذا التناقض من وجه آخر، يكشف عن وحدة نفسية من نوع عجيب — وحدة يمكن أن تسمى مظاهرها : « قوة النفس الشاعرة » ، التي لا تفقد لألاءها على بعد المهوى بين قوة الدفع والجذب ، وشدة الصراع الذي ينتاشها من كل ناحية ؛ وفي أكثر القصائد التي نفردها بالتميز ، من شعر أبي ماضي ، تمثل القصيدة هذا الصراع الجبّار ، وتتنافر فيها النغمة الحزينة والحقيقة المتفائلة ، ويصطرع الموت والحياة ، وتبدو القصيدة معركة قد تنتهي بالهزيمة ، ولكنها لا تستسلم للضعف ، إلا حين تهريق آخر قطرة من قطرات القوّة . ولماذا لا نذكر القارىء بقصيدة « العليقة » و « تعالي » و « المساء » ، مما نعدّه أقوى انموذج للشعر العربي الحديث . والقاعدة المتينة لهذا الصراع ، هي تلك الحدّة العاطفية والعمق الوجداني ، وهما يحققان ذلك الاخلاص المتفاني وراء التكامل الفني في القصيدة .

غير أن هذه الصورة ، بعيدة عن الصواب كل البعد ، لو ادّعينا أننا نشمل بها كل نتاج الشاعر ، منذ أن أصدر ديوانه الأول في مصر ، إلى آخر ما نشرته له الصحف من قصائد . ولسنا نستطيع أن نضع نقطة فاصلة في شعر أبي ماضي بين عهدين أو أكثر — لسنا نستطيع أن نقول : من هنا يبدأ أبو ماضي اتجاهه الجديد ، بعد أن ألقى على اتجاهه القديم نظرة وداع غير آسفة ؛ وما ذلك إلا لأسباب نتبينها بوضوح : ففي الدواوين الأربعة ، التي تداولها الناس من شعر هذا الشاعر ، مزيج متباين من القدم والجدّة ، في الطريقة الشعرية وفي الشكل العام للقصيدة ؛ وصور تمثل أقصى انطلاق بلغته الشاعرية ، إلى جانب صور عادية مبتذلة . وعلة هذا كله ، ليست في أن الشاعر تتفاوت في حياته مواقف

الابداع الفنيّ فحسب ، لسبب نفسي أو لآخر ، بل إن مرجع ذلك ، فيما نتصوره ، إلى أن أبا ماضي كان صلب العود في الاتجاه القديم ، حين واجهته مؤثرات جديدة ، وان ساعات تحلـّله من تلك القبضة القويّة ـ قبضة القديم ـ كانت ساعات قليـلة ، حقق فيها الشاعر تحرراً فريداً يكاد يكون منعـدم النظير . إن شاعرا غير أبي ماضي ، قد يسقط سقوطاً واضحاً حين يواجه تحولاً في النظرة إلى الشعر ، من حيث المقياس الموضوعي والفنيّ ، أما أبو ماضي فقد كان لديه من الحدّة العاطفية والاستغراق الفنـّي ، ما يبعد عنه شبح القديم ، ويخلقه خلقاً آخر ، دون أن تزلّ به قدمه. فالمسؤول الأول إذن ، عن فقدان التدرّج المتطور في شعر هذا الشاعر ، هو طغيان الاتجـاه القديم على نفسه . أما المسؤول الثاني فهو قوة شخصيته ، أو عنادها القويّ ، حين آثر أن يستقل بمذهبه ، على أن يذوب في الدعوة الجديدة التي حمل لواءها جبران ، كما ذاب ـ أو كاد ـ شاعر مثل رشيد أيوب . وفي قرارة هذا العناد المتأبّي الشموس ، نلمح على البعـد مدى سيطرة الواقعية على نفسية أبي ماضي ، إلى حـدّ جعلها تعانق الرومانطيقية الجديدة دون أن تنحاز بها إلى سلبية خائرة. وقد يتردد أبو ماضي بين الاتجاهين ، وقـد يكون سلبياً ، ولكنه دائمـاً متيقظ إلى الحقيقة الواقعية ، شديد التشبث بها ، وان نظر إليها ، في بعض الأحيان ، من خلل منظار مثالي . وهذا سرّ إنْ تعرّف إليـه القارىء أدرك من أين استمد ابو ماضي عناده القويّ ، لكي لا يطير باجنحة جبران أو يعيش في صومعة نعيمه ، أو يجوب عالم المثاليات ، درويشاً زاهداً مثل رشيد .

ولقد ميـّزنا في الفصول السابقة ، ثلاثة أدوار في شعر أبي ماضي ، سمّيت في مكانها : دور التقليد ، ودور القلب ، ودور العقل . ولكنها ليست أدواراً زمنية محددة ، فهي من حيث الزمن متداخلة يطغى أحدها على الآخر ، وانما هي تصنيف لطبيعة الشعر نفسه ، كيف تكيـّف ، وعلى أي مثـال صيـغ . ففي دور التقليد ، لا يدل الشعر على شخصية ابي ماضي الحقيقيـة ، ولا على

نفسيته الاجتماعية ، ولا حتى على مشاعره الرومانطيقية . أما دور القلب فيشمل كل شعر قاله وهو غارق في غمرة النزعة الرومانطيقية ، مسحور بالاحلام والرؤى . فاذا زحف إليه الأثر العقلي ، وأخذت الأشياء تفقد تلاوينها الحالمة ، ورؤاها الخلابة ، وقع الشاعر في مسقط ضوء واضح من المفهومات الاجتماعية؛ إلاّ أن هذا الدور نفسه لم يكن خاضعاً لسيطرة ذهنية ، بمقدار ما كانت حدّة العاطفة تملك زمامه وتتحكم في توجيهه .

وتحدثنا أيضاً عن ساعة من ساعات الشعور بانحسار المدّ الشعري ، وكيف وقف أبو ماضي يرثي هذه الظاهرة ، فيما سمّاه « الكمنجة المحطمة » . وايضاً ليس معنى هذا ان قصيدة « الكمنجة المحطمة » نقطة الفصل بين عهدين : عهد المدّ وعهد الجزر في الطاقة الشعرية - لا نستطيع ان نؤكد ذلك ، ولكنا نرى في القصيدة صورة دقيقة للاحساس ، في لحظة من لحظات اليأس أو الاضطراب ، بتقلّص تيار الشعور . متى وكيف حدث ذلك ؟ هذا ما نفقد الشواهد عليه ، لأننا لا نملك تاريخاً دقيقاً يعيننا على دراسة شعره ، دراسة متدرجة . ولكن قصيدة « الكمنجة المحطمة » ، تكشف لنا عن أخطر ظاهرة في شعر أبي ماضي ، وهي أن القصيدة عنده - في أغلب الأحوال - مولود طبيعي للأزمة النفسية . وتجيء هذه الأزمة صراعاً بين حالين ، كالصراع بين الانقياد للعقل أو الخضوع للقلب ، أو صراعاً بين التفاؤل والتشاؤم ، أو بين الشعور بالحاجة إلى الشعر ، والشعور بنضوب المعين الشعري . وفي كثير من الاحيان ، نستطيع ان نصف هذه القصيدة أو تلك ، بأنها من خلق أزمة ما ، وهي أزمة نفسية متكررة ، ولعلها من العوامل التي منحت شعر أبي ماضي قوة وجمالاً . فقصيدة « الكمنجة المحطمة » إذن ، ليست ظاهرة شاذة في شعره ، ولكنها نهاية طبيعية لفترات متدرجة من الاحساس ، بأن الشعر لم يعد خصباً غزيراً كما كان . وقد وقف ابو ماضي عند هذا الاحساس ، قبل هذه القصيدة وبعدها ، وقفات متفاوتة ، وكان يحوم دائماً حول معنى واحد هو « الصمت »

الذي يعانيه ، أو يلجأ اليه مضطرّاً . يقول في قصيدة : « لم أجد أحداً »[1] :

قالت سكتّ، وما سكتّ سدى أعيا الكلام عليك ام نفدا
ما قيمة الانسان معتقداً ان لم يقل للناس ما اعتقدا
. . . فقلت لها : كفي الملامة واقصري الفندا
ماذا يفيد الصوت مرتفعاً ان لم يكن للصوت ثمّ صدى
ان الحوادث في تتابعها ابدلنني من ضلتي رشدا
ما خانني فكري ولا قلمي لكن رأيت الشعر قد كسدا

ثم يصف كيف ان هذا الصمت الذي اختاره انما كان مردُّه إلى التغيّر العام الذي أصاب الناس ، من صديقة وصديق وبني وطن ، حتى أصبح الشاعر يمدّ يده في كل مرّة ، فلا يجد أحداً .

ويشير إلى هجرانه الشعر ، في قصيدة أُخرى ، بقوله :[2]

وقائلة هجرت الشعر حتى تغنّى بالسخافات المغنّي
أتى زمن الربيع وأنت لاهٍ وقد ولّى ولم تهتف بلحنِ
أتسكت والشباب عليك ضافٍ وحولك للهوى جنّات عدن
ركود الماء يورثه فساداً فقلت لها استكنّي واطمأنّي

وفي قصيدة ثالثة عنوانها « لم يبق غير الكأس » نسمعه يقول :[3]

ولربّ قائلة تعاتبني على صمتي وبعض القول حزّ مواسي
اثنان ما لاقيت أقسى منهما صمت الدّجى والشاعر الحسّاس

---

١ ديوان ابي ماضي الاول : ص ٣٣ .
٢ قصيدة « وقائلة » الخمائل : ٢٧ .
٣ الخمائل : ٤٤ .

والشاعر في كل هذه القصائد يحوم حول معنى الصمت ، تصويراً لما يحسّه من صراع بين الحاجة إلى قول الشعر ، وبين المعوّقات التي قد تحول دون ذلك . وقصيدة « الكمنجة المحطمة » من هذا القبيل، ولكن على مدى اكبر وأوضح . وتتمشّى معها قصيدة « بين مدٍّ وجزر » حيث يصوّر المعركة الناشبة في نفسه بين القلب والعقل ، ثم يقول :

لا تسألوني اليوم عن قيثارتي قيثارتي خشب بلا أنغامِ

فإذا عجزنا عن أن نتبيّن الحدّ الفاصل بين المدّ والجزر في الطاقة الشعريّة عنده ، فلا أقلّ من أن نسجل عليه هذا الالحاح على معاني النضوب والجفاف والتحطيم ، والميل إلى الصمت ، كلما كان يعاني ازمة من ازمات الصراع النفسي . ولا يزال أبو ماضي يلمح هذه الأزمة في نفسه ، كلما اقبل على قول الشعر ، فهو يقول في قصيدة ، من قصائده الأخيرة : [1]

افلتت مني حلاوات الرؤى عندما أفلت من كفّي شبابي
« بتّ لا الالهام باب مشرعٌ لي» — ولا الاحلام تمشي في ركابي

وإذا كانت هذه النفثة الأخيرة صورة طبيعية لاضمحلال النبع الشعري ، نتيجة لتقدّم السن ، فإن الوقفات السابقة عند مثل هـذا الشعور ، تثير لدينا دهشة مبعثها أن الأزمات التي خلقت هذا الشعور في نفسه ، كانت دائماً مثاراً لشعور جميل ، فكأن أبا ماضي كان يتخذ الإحساس بالأزمة حافزاً لقول الشعر . ووراء هذه الأزمة ذلك التيّار العاطفيّ الخفيّ الذي يستحثّه الشاعر ، ليمدّ في أجل الشعر عنده ، ويطيل لديه فترة النتاج . ونحن نقبل شكوى أبي ماضي هذه ، على وجهها الظاهريّ ، لأنا لا نرى فيها طريقة من طرق الاعتذار عن نفسه في المجامع والمحافل وعند القرّاء ، وإنما نرى فيها استحثاثاً للعاطفة

---

١ قصيدة « يا رفاقي » — مجلة الاديب السنة ١٢ العدد ٣ ص ٧٤ .

وإيقاداً لجذوتها ، واحتفاظاً بتلك الجذوة ، وافادة قوية منها ، عند الحاجة .

ولهذا الاستمرار في حياة الإبداع الفنّي، صلة قويّة بطبيعة التفاؤل عنده، وللتفاؤل في شعره قوّة الهرب في شعر رشيد ، لأنه تفاؤل لا يصوّر الشيء على حقيقته ، ثم يواجهه بعزيمة نفسية ، وإنما يرى الأشياء كما يجب أن يراها ، أو يرى الناحية التي تعجبه فيها ، ويتغاضى عما عداها ، ويزخرف لصاحبه مواضع القبح والألم . وهذا شيء أقرب إلى الخداع النفسي منه إلى التفاؤل الصحيح . وهو يعتري أبا ماضي حين يتحدّث عن الطبيعة والغاب ، ويحاول أن يزيّن كل شيء يراه ، ويأبى أن يقبل الحقائق بكل ما فيها . وهو أيضاً تفاؤل لذّي ، يرى الحياة الحقيقية في أن نأخذ ما يجيء ولا نحاول التفكير فيه ، « إن التفكر في الحياة ، يزيد أوجاع الحياة » :[1]

فتمتّع بالصبح ما دمت فيه   لا تخف ان يزول حتى يزولا
وإذا ما أظل رأسك همّ   قصّر البحث فيه كي لا يطولا

وهو تفاؤل يتدرّج أحياناً نحو القوة ، حين يهزأ بالألم ويسخر من الطبيعة المتشائمة ، التي تعشق التشاؤم لذاته :[2]

قال السماء كئيبة وتجهّما   قلت ابتسم يكفي التجهّم في السما
قال الليالي جرّعتني علقما   قلت ابتسم ولئن جرعت العلقما
فلعلّ غيرك إن رآك مرنّما   طرح الكآبة جانباً وترنّما

ولكنه لا يزال تمويهاً على النفس :[3]

إذا أنا لم أجد حقلاً مريعاً   خلقت الحقل في روحي وذهني
فكادت تملأ الأثمار كفّي   ويعبق بالشذا الفوّاح ردني

---

١ قصيدة « فلسفة الحياة » – ديوان أبي ماضي الأول ص ١٠ .
٢ قصيدة « ابتسم » – الخمائل ٣٨ .
٣ قصيدة « وقائلة » – الخمائل ٢٨ .

وهو على ايمانه بالتمويه ، وحثه على اخذ المتعة من الحياة دون تفكير في آلامها ، يبلغ أقصى القوة في مثل قوله :

كل نجم إلى الأفول ولكن آفة النجم ان يخاف الأفولا[1]

أو في مثل قوله :

هو عبء على الحياة ثقيل من يظن الحياة عبئاً ثقيلا[2]

فأوضح صور التفاؤل عنده، ليست صور التفاؤل القوي ، بل صور التفاؤل الابله ، او المتباله ، القائم على الخداع والتمويه الباطل . وقد حقق له هذا في الشعر شيئين: اولاً ساعده على الاستمرار في الشعر بعون من الجذوة العاطفية، فأبو ماضي ، لم ينتقل فجأة من سيطرة الرؤى إلى سيطرة الواقع ، ولم تفقد الأشياء شكلها الساحر في نظره، ولو فعل ذلك ، لسكت، فيما نعتقد . وثانياً: في ساعات اليقظة العقلية ، وعندما كانت تنزاح هذه الغشاوة الرقيقة التي تغلف الأشياء ، كان أبو ماضي يحس بالهوة التي تفصل بينه وبين الحقائق ، فإذا به ثائر على التخدير منكر للوهم، ومن هذا الموقف نشأ شعر غزير عميق؛ في مثل تلك اللحظات كان يقول : [3]

كل نجم لا اهتداء به لا أبالي لاح أو غربا
كل نهر لا ارتواء به لا أبالي سال أو نضبا
اسقني الصهباء ان حضرت ثم صف لي الكاس والحببا
ليس يرويني مقالك لي انها العقيان منسكبا
ان صدقاً لا احس به هو صدق يشبه الكذبا

---

١ قصيدة «فلسفة الحياة» – ديوان ابي ماضي الاول ص ١٠ .
٢ قصيدة «فلسفة الحياة» – ديوان ابي ماضي الاول ص ١١ .
٣ قصيدة « بردي يا سحب » – الجداول ١٥ .

وفي تلك اللحظات نفسها كان يقول للعليقة :[1]

ان عوداً فيه ماء ليس عوداً لاحتطاب
أنا في فجر حياتي أنا في فجر شبابي
الهوى ملء فؤادي والصبا ملء إهابي

* * *

لم ازل استشرف الحسن ولو تحت نقاب
ما بنفسي خشية الموت ولا منه ارتهابي

وفي تلك اللحظات كان يسخر من الرؤى والأوهام ، ولكنه لم يفقد الحنين إليها ، ولم تكن سخريته منها لتصرفه عنها . فالكشف إذن عن طبيعة التفاؤل عنده ، يرينا حقيقة الصلة بينه وبين الواقع ، وهي صلة ظلت في أكثر حالاتها قائمة على التجميل والتزيين . وقد تقوّى هذا الميل عنده بعد اتصاله بالرابطة القلمية لأنه عثر في صور الغاب على نبع ثرٍّ من التمويه، فأصبح كل حديث له عن الواقع الإنساني مشوباً بصور الطبيعة في مثاليتها ، وإذن فإن اتصال أبي ماضي بالرابطة لم يكن خيراً كله ، ولا كان القديم شراً كله ، ولكن عهد الرابطة ترك في شعره تحوّلاً واضحاً . ومن هذه الصلة تكيّف أبو ماضي في شعره وفلسفته إلى ما يمكن أن نسميه على وجه التعميم عهداً جديداً .

كان الشاعر في اتجاهه القديم غير واضح الشخصية ، وغير قويّ في نزعته الانسانية العامة . ولم تكن له طريقة شعرية مستقلة ، بل كانت طريقته تتنسم أرواح الأقدمين وتتأثر بعمل أيديهم ولمسات أصابعهم . وكان الموضوع الذي يستأثر باهتمامه هو محاربة الأتراك وتمجيد انتصارات الحلفاء ، والتغني بمباهج بعض المظاهر الحضارية في الدنيا الجديدة . ومثل هذه الحوافز المؤقتة كانت

---

[1] قصيدة « العليقة » – الجداول ٧٢ – ٧٣ .

عابرة الوضاءة والجمال ، وكان لا بدّ للشاعر بعد انحسار هذه الحوافز من أن يتحول إلى موضوع جديد، او يجترّ موضوعه القديم. بل ان استمراره في بعض الموضوعات أصبح مستحيلاً ، ونحن اليوم ننظر إلى مدائحه في « ألنبي » رسول الاستعمار ، وإلى تغنيه بانتصارات الحلفاء نظرة ساخرة ، ونتهمه بقصر النظر ، بعد أن اتضحت أُمور كانت خافية عنه . وكان إلى جانب هذه الموضوعات يزاول شيئاً من غزل مصطنع . ولا ننكر أن بعض البذور الفلسفية التي نمّاها أبو ماضي فيما بعد ، كانت حاضرة لديه في عهده الأول ، ولكن التعبير عنها لم يكن قد اتخذ شكلاً مميزاً متفرّداً . نعم انه كان تعبيراً قوياً منشبثاً بأُصول الجزالة – في الغالب – ولكن أبا ماضي حاول أن يتحلل منه بعد اتصاله بالرابطة . حاول أن يحلّ التعبير وأن يرسله دون عناية كبيرة ، إلاّ أن أَخطاءه ليست أخطاء صادرة عن عدم المعرفة ، بل هي أَخطاء الرجل الذي انقلب من حال الاحتفال بالتعبير الجزئي إلى التعبير الكلـّي، أي إلى القصيدة في كيانها العام . وهو في هذا مفارق لرفاقه ، مثل ندره ورشيد وجبران ، فإن الركاكة التي تسم أساليبهم ، تدل على تقصير أَصلي في احكام اللغة . وقد انتُقد أبو ماضي بشدة ، في بعض ما أَرسله من تعبيرات خالف فيها مناحي النحو ، ولكنها – في نظرنا – اهون نقد يوجّه إلى شاعر أَصيل . ففي التخريجات متّسع ، وليس الجواز خطأ وإن خالف به المتكلم ما تعارف عليه الناس أو ما ألفوه . بل قل ان هذه سمة للرومانطيقية في كل عصر . فإن صلابة الاسلوب وتماسكه الشديد ودقته المتناهية لا تتمشى مع صدق الانبثاق العاطفي، الذي ينفجر بطريقة تلقائية . وقد استطاع رفاق ابي ماضي أن يقنعوه بثورتهم على الألفاظ فاقتدى بهم في الثورة ، وإن كانت القوة التي نشأ عليها لم تفارقه ، فوقف من حيث العبارة وسطاً بينهم وبين المتشددين ، وكان بهذا نفسه أقرب إلى نفوس القراء والمتأدبين في العالم العربي . ومن اجل هذه الظاهرة ، حكمنا بأن القديم في شعره لم يكن شراً كلّه .

أما الجديد ، فكان خيراً في أكثره، وهذا هو الذي يحوم حوله الدارسون أَو المتذوقون للشعر ويولونه العنـاية ، وعلى أَساسه يقدّمون الشاعر ويجهرون بتفضيله ويميّزونه بالسبق. فأبو ماضي الشاعر المجدد لا يملـك اكثر من خمسين قصيدة يرددها الناس، ويتصايح النقاد من حولها بالاعجاب. وهي حقيقة أَنْ تقدّمه، بل اننا نرى انه لو منح بعضها شاعر آخر، لجعل منه شاعراً مقدماً . ولو بحثت عن هذا العدد ، في تنوعه ومستواه، عند أَي شاعر آخر تحبه وتدين بتفضيله ، لما وجدت كل ذلك مجتمعاً لديه . وفي هذا القسم نستطيـع ان نتلمس شاعرية أَبي ماضي ، ومميزاته التي كفلت لشعره قوة التـأثير . وقد تحجّب أكثر هذه المميزات ، حينما حاول النقـاد ان يتبيّنوها ، لان بعضهم يدرس أَبا ماضي من خلال الموضوع، وتبهره القوة الفلسفية او النظام الفكري الذي يتصل بشعره. والبعض الآخر تصدمه قلة اكتراث أَبي ماضي بالعبارة ، كما ان فريقـاً ثالثاً ما يزال ينظر إلى القصيدة بيتاً بيتاً فيحلل موقع لفظة هنا ولفظة هناك ، ويأخذ على الشاعر ان الجرس هنا نابٍ، وانه هناك خافت. او ان هذه الكلمة خارجة على أُصول النحو ، وتلك عبارة من صياغة الأقدمين ، اصبحت ممجوجة لكثرة ما لاكتها الالسن . وهناك نقــاد أخر ، يتحدثون عن حسنات أَبي ماضي ، بالتعرض لسيئات غيره . وأَخطر هؤلاء جميعـاً من يرون في تلك النغمات الحزينة صورة للجدّة عند الشاعر ، مأْخوذين بسحر التيار الرومانطيقي ، الذي تركته مدرسة المهجر وراءها في الشعر العربي، ظانين ان هذه الرومانطيقية التي تغمر حياتنا في الموسيقى والأغاني والشعر وطريقة مواجهة الحياة ، هي التي تميز ابا ماضي وتفرّده . وليس من استباق النتـائج في هذا المقـام ان نقول : إن تلامذة أَبي ماضي – وهم كثر – لم يستطيعوا ان يتصوّروه إلاّ من خلال هذا الاطار الرومانطيقي ، ذلك لان هذا اللون العاطفي ، من الممكن ان يكون شركة بين شعراء جيل واحد . فاما المميزات الصحيحة فهي الـتي تفرد واحداً من الشعراء عن الآخرين ، وتفرقه عن شاعر آخر ، ولو كان الاثنـــان من

مدرسة واحدة . وعند كل هذه الفئات من النـاقدين ، قد نجد آراء صائبة ، ولكنا نراها آراء جزئية لا تفسّر لنـا طبيعة الموقف الذي يقفه هذا الشاعر في تاريخ الشعر المعاصر .

وسنحاول ان نتحدث عن ما نراه له من مميزات ، دون ان ندّعي الشمول أو الوقوع على القول الفصل ، وسيظل حديثنـا هـذا صيحة فارغة عند من ينظرون إلى البيت السائر والمثل الشرود ، ويصفقون اعجاباً كلما بلغوا بيتـاً يهزهم أو صورة تشخص لها أبصارهم . فالغـارقون في حـلاوة الجرس ولذاذة الغنائية الرقراقة ، بعيدون عن أن يروا في أبي ماضي شاعراً جديراً بالاعجاب والتقدير _ لا بدّ لنا إذن، من ان نتوجّه إلى الذين لا يرون الشعر لذة موقتة وإنما يرونه فنّاً تعبيرياً ينقل حقـائق الحياة وأحوال النفس الإنسانية على نحو خاص يبرز شخصية صاحبه . فشعر أبي ماضي نقطة التقـــاء للمؤثرات الشرقية والغربية . ويكاد فعل هذه المؤثرات يكون متعادلاً لا يطغى واحد منه على الثاني ، وشعره أيضاً فاتحة لما يمكن ان نسميه شعراً حديثاً في النهضة الأدبية . ومن الغريب أن الشعر الذي جاء من بعده حاملاً هذا الاسم ، قد تعثر كثيراً وارتطم بصخرة القديم ارتطاماً شديداً فلم يثبت لها ، وإذا كان شعر أبي ماضي فاتحة « الشعر الحديث » ، فليس معنى هذا ان فيه ضعف البداية وترددها ، بل يكاد يكون أقوى مظهر في الشعر الحديث كله حتى اليوم .

ومن المؤكد ان أول أثر احدثه فيه اتصاله بالرابطة، ظهر في تحوّله بالقصيدة من هيكل صناعي مجرّد، إلى قوّة عضوية نامية . فأصبحت القصيدة لديه كلاً كاملاً ذا طول معيّن ووحدة واحدة وحياة متدرجة نامية. صحيح ان هذه الوحدة كثيراً ما تبدو رومانطيقية في مادتها وفلسفتها ، ولكنها على أيّ حال خطوة جديدة في الشعر العربي، جديدة لا لأنها معدومة النظير قبل أبي ماضي، ولكن لأن الشاعر اعترف بها قاعدة للشعر ، فاصبحت أجزاء قصيدته تابعة لجذعها الكبير، الذي يتجه اتجاهاً طبيعياً في نموّه ، ولم تعد القصيدة اجزاء مؤلفة على نحو من

الترتيب والنظام. وقد مثلنا لهذه الناحية فيما سبق بقصيدة « تعالي » و « المساء » و «العليقة» ، ويستطيع الدارس ان يجد هذا النموّ العضويّ في قصائد أُخرى مثل « الدمعة الخرساء » و «القصيدة الأزلية» ، و « العنقاء » وكثير غيرها .

بل لعل أكبر ميزة لأبي ماضي ، بعد انصرافه عن دور التقليد ، انما تتمثّل في هذا الاتجـاه الذي اختاره للشعر . ولذلك لم يقيد ابو ماضي نفسه بالشكل ، وتهاون بعض الشيء في ما كان يحرص عليه من جزالة ، وترك قوة الخلق هي صاحبة السيطرة على منحى القصيدة وهيكلها الخارجي. ولم يكن ثائراً على طبيعة القصيدة العربية في شعره ، كما يفعل المجددون اليوم ، بل ذهب مع مقتضيات القصيدة نفسها ، وهذا اسلم نتائج . فقد تتطلب القصيدة منه تنويعاً في الوزن أو ترديداً او تغييراً في القافية ؛ وللقصيدة ذلك، ان كان لا يتعارض مع نموّها وتدرجهـا ، او يساعد عليهما . وقد يكون انبثاق القصيدة في شكلها القديم ، رفيق التعبير لا يحتاج تغييراً في النغمات، ومن حق القصيدة ان تجيء كذلك، دون افتعال لجدّة الشكل .

وقد استطاع ابو ماضي أن يثبت لنا ، ان الثورة على الشكل وحده ليست ثورة حقيقية ، وان العيب ليس في طبيعة القصيدة العربية ، بل في نوع الانفعال ودرجته وقدرته على لمّ التجارب وجمعها جمعاً جديداً . وفي قصيدة «العنقاء» ، وهي قصيدة على بحر واحد فخم ، برهن الشاعر على أنه قادر على إخراج أقدم النظرات إخراجـــاً جديداً دون أن يلجأ إلى شيء من التنويع والتلوين . فالموضوع في القصيدة قديم جدّاً، وهو البحث عن السعادة، ولكن الشاعر وهبه من تعبيره جدّة جذّابة وصوّر قلقه وسعيه تصويراً دقيقاً متدرّجاً نامياً متحركاً . ولنلحظ قبل كل شيء ، أنه لم يتحدث عن السعادة كما فعل الشعراء القدامى ، ولم يخاطب السعادة على طريقة المناجاة ، وإنمـا رسم صورة لحركته واندفاعه وتراجعه في البحث عنها . ولنعرض القصيدة عرضاً سريعاً لنستخلص منها الصورة العامة :

جعل الشاعر أولاً مظاهر الطبيعة الكبرى مجالاً لبحثه وتفتيشه :

فنشت جيب الفجر عنها والدّجى | ومددت حتى للكواكب إصبعي
فإذ هما متحيّران كلاهما | في عاشق متحيّر متضعضع
وإذا النجوم لعلمها أو جهلها | مترجرجات في الفضاء الأوسع
رقصت أشعتها على سطح الدّجى | وعلى رجاء فيّ غير مشعشع
والبحر كم ساءلته فتضاحكت | أمواجه من صوتي المتقطّع
فرجعت مرتعش الخواطر والمنى | كحمامة محمولة في زعزع
وكأن أشباح الدّهور تألّبت | في الشطّ تضحك كلّها من مرجعي

وفي الصور والألفاظ ينقل إلينا الشاعر صورة للقلق الذي استحوذ على نفسه ، ومدى الحزن الذي شعر به من خيبته ومن سخرية الطبيعة بغاياته ، ثم تدرّج بعد ذلك إلى مظاهر الغنى ، كالقصور ، بعد أن يئس من العثور على السعادة في الطبيعة ، فلما أخفق في هذا نصحوه أن يتزهد فان الزهد هو الذي يحقّقها :

فوأدت أفراحي وطلقت المنى | ونسخت آيات الهوى من أضلعي
وحطمت أقداحي ولمّا أرتوي | وعففت عن زادي ولمّا أشبع
وحسبتني أدنو إليها مسرعاً | فوجدت أنّي قد دنوت لمصرعي

وفي هذا الزهد رأى نفسه في صورتين ، قد قتلت فيهما الحياة أو انعكست :

فكأنني البستان جرّد نفسه | من زهره المتنوّع المتضوّع
ليحسّ نور الشمس في ذرّاته | ويقابل النسمات غير مقنّع
فمشى عليه من الخريف سرادق | كالليل خيّم في المكان البلقع
وكأنني العصفور عرّى جسمه | من ريشه المتناسق المتلمّع
ليخفّ محمله فخرّ إلى الثرى | وسطا عليه النملُ غير مروّع

حتى إذا انتهى سعيه في مظاهر اليقظة ، حسب أنها قد تكون وليدة الأحلام :

لما حلمت بها حلمت بزهرة — لا تُجتنَى وبنجمةٍ لم تطلع
ثم انتبهت فلم أجد في مخدعي — إلاَّ ضلالي والفراش ومخدعي
من كان يشرب من جداول وهمه — قطع الحياة بغلّة لم تنقع

وبقي له أملٌ أن يراها في مرور الزمان ، فإذا كانت الأمكنة والأحوال قد خانته ، فربما كانت دورة العام قادرة على تحقيق أمله ، ولكنها لم تظهر :

حتى إذا نشر القنوط ضبابه — فوقي وغيّبني وغيّب موضعي
وتقطعت أمراس آمالي بها — وهي التي من قبل لم تتقطّع
عصر الأسى روحي فسالت أدمعاً — فلمحتها ولمستها في أدمعي
وعلمت حين العلم لا يجدي الفتى — أن التي ضيعتها كانت معي

هذا عرض يساعد القارىء على تصوّر القصيدة . وبعد ذلك لنتأمّل كيف تتدرج القصيدة في نموّ واضح على دورات : دورة السعي الإيجابي والتفتيش والحيوية المتحمّسة مع شيء من القلق والارتعاش . ومن أجل هذا صوّر الشاعر كلّ شيء في الطبيعة مرتعشاً : النجوم مترجرجات ـ الأشعة تتراقص ـ الصوت متقطع ـ الأمواج تتضاحك ـ الخواطر مرتعشة ـ كحمامة محمولة في زعزع ـ أشباح الدهور تتراقص في الشط ... ثم تليها دورة سلبيّة من التزهد ونبذ كل المظاهر المتّصلة بالحيوية ، وانعكاس للثورة من حيوية خارج النفس، إلى ثورة على ما يتعلق بالذات: وأد الفرح ـ طلّق المنى ـ نسخ آيات الهوى ـ حطم الأقداح ـ عف عن الزاد وأحسّ نفسه في صورتين: أولاً ، كأنه بستان مجرّد خيّم عليه الخريف ، وثانياً كأنه عصفور نزع ريشه ليخف محمله فهوى إلى الأرض وتجمّع عليه النمل .

على ان الدورة الأولى والثانية تمثلان نوعاً من الجهد ، وإحداهما تتّجه إلى خارج النفس، والأخرى تتّجه إلى داخلها. الأولى سعي والثانية انكار للسعي. فإذا جاءت الدورة الثالثة ، وجدنا إمعاناً في السلبيّة وتقلصاً من عالم اليقظة إلى عالم الحلم ، نبذاً لكلّ جهد أيّاً كان نوعه . ولكن هذه الحال عابرة لا تدوم، فتعود اليقظة وليس فيها قلق فعّال نحو الخارج، ولا قلق محطّم لما في الداخل، بل فيها ترقّب وتطلّع من الكوّة - كوّة الحياة - إلى شريط متسلسل من الزمن: الصيف - الخريف - الربيع... لا ، كلّ هذه لم تظهر شيئاً، وكانت نهاية اليأس ضعفاً أثر الدموع ، وفي هذه الحال من اعتصار النفس استكشف الشاعر انه أبعد كثيراً في البحث عما كان يحمله في نفسه . فالسعادة ليست في الخارج ، وإنما هي في النفس الإنسانية . وتراجعت الإصبع التي كانت ممدودة إلى النجوم لتلمس السعادة في الروح التي اعتصرت دموعاً . وبين هذا الامتداد المنطلق ، والتقلّص المتراجع ، تدرجت القصيدة في أربع دورات . وساعد التصوير على نقل هذه الحركة النفسية ، واستغلّه الشاعر على نحو لا يعتمده في قصائده الأخرى . ويكفي ان نقارن بين صورة الذي مدّ إصبعه للنجوم ، لنتصور الطموح ، وبين صورة الطائر الذي سقط ريشه وتجمّع عليه النمل ، لندرك مدى الانكماش في هذا الموقف .

الموضوع قديم جداً . والفكرة التي تمثّل الحقيقة الشعرية هنا ، وهي أن السعادة في داخل النفس لا في خارجها ، قديمة أيضاً قدم التصوّف . ولكن الجديد هو الموقف الشعري الممتدّ ، من القلق والسعي الايجابي ، والظمأ الحقيقي الذي يخيّل إليك ان الشاعر قام حقاً بهذا الذي صوّره في سبيل البلوغ إلى السعادة . هذه الوقدة العاطفية ، هذا الاندفاع في نغمات الألفاظ ، هذه الصور ، هذا الانسجام بين الألفاظ والحالة النفسية في تقلّبها ، مما يجعل الموضوع القديم ، والفكرة القديمة موصولين بانفسنا حتى حين ننكر على الشاعر رأيه وفلسفته .

كان من الممكن مثلاً ، أن يكون الشاعر أكثر جدة في نقل هذا القديم . كان بمكنه أن يعود من اليقظة الأخيرة ، لا إلى ترقّب الزمان ، لا إلى وقفة المبلس الذي يستنزل السعادة في استرحام ذليل ، لا إلى وقفة المشاهد المتبلّد الذي سيخضع بعد قليل للقنوط ؛ بل الى الجهاد من جديد ، دون بحث عن السعادة ، لأنها فكرة وهمية اشقته بوهمها ، وأن يسعد بانه عرف الحقيقة وتخلص من مراوغة تلك « العنقاء » ، التي لا وجود لها إلاّ في وهمه . غير اننا لا نطلب منه ، وهو الناشيء في أحضان الفلسفة المثالية ، أن يصل إلى غير ما وصل إليه . وهنا يمكننا أن نتساءل : هل كان في مقدور الشاعر أن يستهل تطلعه إلى السعادة بالترقّب ، وأن يتدرّج من تلك الحال الى البحث والسعي الإيجابي ، وبذلك يحقق للقصيدة نموّاً صاعداً لا نموّاً ذاوياً ؟ والجواب على هذا بالنفي ، لأن البحث عن السعادة في الخارج ، بعد الترصّد والتأمّل ، يحمل في ذاته اخفاقاً أكبر ويأساً أشدّ . والشيء الطبيعي ان ينـدفع الإنسان بحوافز داخلية ليفتش عن هـذا السرّ في جوانب الكون . ولذلك نرى ان تدرّج القصيدة عند الشاعر كان طبيعيّاً ، أما النهاية التي بلغها فقـد يختلف الناس في تقديرها ، لأن البحث عن السعادة بهذا الاندفاع المتراجع ، إنما يبتدىء من نقطة الجهل بالذات ، إلى مرحلة تعرّفها واستكشافها ، فهو يبدأ بالفردية وينتهي الى الفردية . وقد قلنا من قبل إن أبا ماضي قد يكون رومانطيقيّاً ، وقـد يكون سلبيّاً ، فهذا ما لا نودّ أن نقف عنـده ، وإنما الذي نعنيه ، ان الانسجام بين الشكل والمضمون في قصيدته يحقق وحدة عضوية ، وان هـذه الطريقة قد نقلت القصيدة العربيّة – فيما نرى – الى طور حديث . ونحسب اننا قد اولينا هذه الظاهرة شيئاً من الالتفات في الفصول السابقة ، وقد نتناولها عرضاً في قصائد أخرى تمرّ بنا في سياق هذا الفصل .

وإذا كان أبو ماضي يطالع القارىء بحيرة لم يألفهـا في تقدير هذا النموّ العضوي ، او بفلسفة غريبة عنه تضع الغاب في مقام مثاليّ ، فإنه يقترب كثيراً

من نفسية ذلك القارىء حين يتقمص شخصية الأمة العربية ، فيما يشغلها من فلسفة ، ويتمثّل روحها الفلسفي تمثلًا دقيقاً ، ويحيي نظراتها في الكون ، فيتجاوب معها تجاوباً عميقاً . فهو في قصيدة العنقاء يحدّثها عن السعادة ، ذلك الاكسير الذي كان مداراً لآمالها وافكارها على مدى عصور طويلة . ويعيد عليها صوراً من تلك النظرة الزهدية التي تنتظم مفهوماتها الاجتماعية حول الغنى والفقر ، ويفني جهده في البحث عن الحقيقة كما أفنت هي جهدها ، ويمعن في تصوير مشكلة الموت ويربط بين الحياة وفكرة القدر، ويفسّر لها في «الاسطورة الأزلية» حكمة الغيب الذي تحاول ان تثور عليه أحياناً. وهو لا يمعن كثيراً في تقمص الروح المسيحية ، والدعوة إلى المحبة كما أمعن جبران ونعيمه ، وبهذا يظلّ أقرب منهما إلى تمثيل الأمة العربية في روحها الفلسفي ، وفي نظراتها الاجتماعية .

خذ قصيدة « الطين » مثلًا ، وهذا لا دخل له بتقديرها من ناحية فنيّة ، تجد كثيراً من الناس في المجتمع العربي يحسّ بينه وبينها تجاوباً عميقاً . وما ذلك إلاّ لأنها خلاصة للفلسفة الزهدية عند المسلمين والمسيحيين – في هذا المجتمع – طوال عصور متعاقبة . ففي سطورها تتجسد هذه الفلسفة بطريقة مباشرة ضعيفة الايحاء ، ولكنها على أي حال فلسفة تعجب هذه البيئة ، وتعلق بنفوس أهلها . وقد حاول أبو ماضي ان يعطي هذه الفلسفة لوناً جديداً حين لمس فكرة الزهد من زاوية الطبيعة واقرّ بعجز الإنسان أمامها واستخلص من هذه المعاني فكرة المساواة بين الناس . وقد يكون المقياس الذي اتخذه أبو ماضي جديداً ، ولكنه إلى ذلك ، حقيقة جميلة في نظر الشرقيين . تضاف إلى الحقائق الأخرى التي كان الزهّاد يحاربون بها العُجب والخيلاء والفوارق الاجتماعية عامة. فالقصيدة إذن تقوم على نواة قديمة وعلى وضع جديد لها يتمثّل في قوله:

ألك القصر دونه الحرس الشاكي ومن حوله الجدار المشيّد

فامنع الليل ان يمدّ رواقاً فوقه والضباب ان يتلبّد
وانظر النور كيف يدخل لا يطلب إذناً فما له ليس يطرد
الـك الروضة الجميلة فيها السماء والطير والأزاهر والنّد
فازجر الريح ان تهز وتلوي شجر الروض إنه يتأوّد
الـك النهر إنه للنسيم الرطب دربٌ وللعصافير مورد

فإذا عرفنا ان أبا ماضي يتمثل بهذه النظرة روحاً سارية في امته ، ويهز أوتارها بحركة يعرف مدى تأثيرها في النفوس ، لم نعجب بعد ذلك لاختياره هذا الموضوع أو طريقة عرضه له .

ومن هذا الفهم للموقف الجماعي الذي يمثله ابو ماضي ، ندرك قصر النظر في النقد الذي ثار أخيراً حول القصيدة - قصيدة الطين - وان أبا ماضي استقى معانيها من شاعر بدويّ اسمه علي الرميثي . فكلا الشاعرين ، حتى ولو اتفقا في اللفظ ، انما يعبر عن روح فلسفية عميقة في نظرة امته إلى العلاقات الاجتماعية بين الناس . والحق ان بعض مظاهر التشابه بين الشاعر البدوي وأبي ماضي ، يثير الانتباه ، ولكنّ هذا يجب ألا يصرفنا عن تبيّن التوجيه الذي يعالج به أبو ماضي المعاني القديمة ، ونظرته المفلسفة القائمة على عجز الانسان امام الطبيعة مما نجده عند الشاعر البدوي باهتاً ، والعلاقات فيه غير واضحة .

غير أن أبا ماضي قد يصدم روح امته بفلسفته النسبية التي ينظر من خلالها إلى الالوهية والزمن والسماء . وقد يصدم الاتقياء بالطريقة التي يظهر بها الله متحدثاً أو ضاحكاً أو مشاركاً الناس في عواطفهم . ولكن الذين ينظرون إلى الجانب الاول من فلسفته يحسّون بتجاوب غير واعٍ بينهم وبينه ، ولا يلبث الجانب الثاني من تلك الفلسفة ان يؤخذ بروح التسامح ، ويعدّ نوعاً من التعبير الشعري ، وخاصة حين يقبل الناس على شعره ، فيرون فيه صورة مشرقية تتقمص - لا روحهم الفلسفيّ فحسب - بل حكمتهم العامة ، في ثوب

شعري جميل ، ويجدون ان ما يجول بخواطرهم من أمثال يتردد صداه في شعره . فلديهم في (الفولكلور) ذخيرة وافرة من الحكمة التي تقال على ألسنة الحيوانات ، فاذا وجدوا أبا ماضي يذوّب حكمتهم المركزة في صور شعرية كاملة ، شعروا بالارتياح . ومعنى هذا كله ان أبا ماضي قد تقمص أيضاً النفسية المشرقية التي ترتاح إلى الحكمة وما فيها من عبرة ، وافتنّ في التعبير عنها في كثير من قصائده، مثل: « الضفادع والنجوم » — « الغراب » — « الابريق »— « التينة الحمقاء » — « الحجر الصغير » — « ابن الليل » — « الغدير الطموح » . وفي كل قصيدة من هذه القصائد تحليل لعبرة من العبر . وإذا تقمص شاعر روح أمته ، في فلسفتها اولاً ، وفي طريقة معالجتها لاحوال الحياة ثانياً ، وفي التعبير عن مقاييسها الخلقية بعد ذلك ، فهذا دليل على مدى مشاركتها هي في شعره ، وانفعالها به ، وتأثرها بما يقول .

وبهذا الشعر القائم على العبرة بعد أبو ماضي عن الرمزية الايحائية التي كانت تقترب منها مدرسة المهجر على يد جبران ، على انه لم يشذ كثيراً عن اتجاه مشابه عند جبران نفسه في بعض اقاصيصه وأمثاله . وكلاهما قد لوّن التعليمية بلون جذّاب ، واحتال حتى يجعلها مقبولة بوضعها في شكل فني . غير ان أبا ماضي لم يسلم من هذه التعليمية القائمة على التقرير المحض في بعض قصائده ، وخاصة في بعض مواقفه الاجتماعية من مشكلة العُجب والغنى والدعوة إلى الطبيعة وحثه على التفاؤل ، ففي تلك المواقف تجده يتخذ هيئة الواعظ لا هيئة الفنان .

والحق ان أبا ماضي بهذه القصائد القائمة على العبرة ، وقصائد اخرى في مقدمتها « الشاعر والملك الجائر » و « القصة الأزلية » ، اوجد في الشعر العربي المعاصر ، ثلاثة عناصر كان يفتقدها بانحطاط القصيدة مع انحطاط الحياة الأدبية عامة .

أما العنصر الأول ، فهو العودة إلى المعين الحقيقي للشعر —أي الأُسطورة—

التي تقلصت في الشعر العربي لانتحاله طابع الغنائية الذاتية على مدى عصور طويلة . وأبو ماضي لا يستعير الاسطورة من الواقع الشعبي فحسب ، بل يخلق اسطورة ملائمة يحاكي بها ما تستسيغه أمته من أساطير . ولهذا اوجد نماذج اسطورية في قصائد «التينة الحمقاء» و «ابن الليل» و«الحجر الصغير» و« الضفادع والنجوم » وأشباهها . واتجاهه هذا يدل على فهم دقيق لنفسية الجماعة التي يكتب لها شعره. وقد اخفق مَن جاؤوا بعد أبي ماضي في استعارة الاسطورة الغريبة ، وظلت اشعارهم غريبة على الواقع الشرقي ، ينفر منها أو يصعب عليه تذوقها . إلا ان أبا ماضي تحدث إلى الناس بالرمز الجماعي الذي يحسّونه ، فصور لهم طابع حياتهم في لون من القصص يألفونه ويحبونه ، وجعل من تلك القصائد صوراً لا تمحى ، لأنها لم تكن اضافة تافهة للتراث الشعبي ، بل كانت تمثيلاً صحيحاً لنفسية الجماعة . وفي هذه القصائد ابرز آراءه الاجتماعية والفلسفية أَحياناً . وقد كان المعين الاسطوري الذي يستمد منه شعره واسعاً لو شاء ان يمعن في استغلاله ، ولكنه اكتفى منه بما يحقق له وضوح أَفكاره وتوضيح عواطفه ، فلم يقبل على كل الاساطير ، كالاسطورة الشعبية التي نجدها مبثوثة في الف ليلة وليلة ، والاسطورة المستمدة من الكتاب المقدس مثلاً، وانما عمد الى الخلق في كثير من الأحيان معتمداً عالم الحيوان والنبات في تصوراته . ولو قارنّاه بالياس أَبي شبكة الذي حاول استغلال الاسطورة الدينية، لوضحت لنا الحدود التي اختارها أَبو ماضي عامداً . والفرق بين الشاعرين واسع : أَبو شبكة وجد في الاسطورة الدينية تحقيقاً لصورة الصراع الشهواني بين الاحياء، فلم تشغله الاسطورة بمقدار ما شغلته الارتعاشات الشهوانية ، التي يمكن ان يستخلصها منها . اما ابو ماضي فإن الاسطورة لديه تفسير لحقيقة اجتماعية كبيرة. «التينة الحمقاء» ، تفسير لاخطار الأنانية وعدم التعاون ، و «الضفادع والنجوم » تفسير لفكرة الغرور والخداع النفسي . و « الحجر الصغير » تفسير لفكرة المشاركة الاجتماعية في ابسط الأشياء واتفهها . وهكذا نستطيع ان

نفسر كل قصة من هذه القصص وندرك ما ترمز اليه ، لأنها ليست رموزاً على الحقيقة ، بل حكاية للحال في ثوب من الكناية الشعبية الساذجة .

ولم تكن المزاوجة بين الاسطورة وفلسفة أبي ماضي امراً ممكناً في كل حين ، لأن خلق الاسطورة او تبنيها ليسا شيئاً سهلاً متيسراً . غير أن هذه المزاوجة هي نقطة الانطلاق في الطاقة الشعرية عنده ، وهذا الاتجاه يسوق في طريقه العنصرين الآخرين :

واول هذين العنصرين ، قيام القصيدة على اصول قصصية ، لأن القصّ يستطيع أن يترك للبذور الاسطورية فرصة النموّ ، كما يستطيع أن يجنب أبا ماضي التقرير التعليمي ويحقق الوحدة العضوية النامية ، في سهولة ويسر . ومن ثمّ تحوّل كثير من قصائده إلى قصص ، مع أن النواة في كل واحدة منها ، فكرة او خاطر فلسفي . وإلى هذه الشجرة تنتسب قصائد : « الشاعر والملك الجائر » – « الاسطورة الازلية » – « الأشباح الثلاثة » – « هي » – « الناسكة » – « الدمعة الخرساء » – « الشاعر في السماء » – « الامة والشاعر » ، وغيرها ؛ ويكشف هذا الاتجاه عن غرام شديد بالشكل القصصي ، حتى ليكاد الشاعر يحيل الموضوعات الغنائية الخالصة إلى قصص ، كما فعل في قصيدة « الشاعر في السماء » التي صور فيها حنينه إلى وطنه . ويحيل الفكرة الفلسفية إلى قصة كما هي الحال في قصيدة « الناسكة » ، التي عبّر بها عن أن ما يأكله الإنسان ، ليس إلاّ « اسلافه الأصفياء » . وقصة الأشباح الثلاثة ، هي قصة النمو الإنساني في أدوار الطفولة والشباب والشيخوخة ، وقصة « هي » ، تعبير عن أفضلية الأم على كل امرأة في الوجود . بل إن قصيدة مثل « العنقاء » ، لتقوم على هذا التصوير القصصي نفسه؛ واستلان هذا الشكل لأبي ماضي في طواعية مدهشة ، وبه استحالت الأفكار الجافة إلى قصص مؤثرة ولبست الأمور المألوفة ثوب الجدّة والطرافة ؛ وانصهرت الفلسفة فإذا بها شعر جميل ، وأمدّها أبو ماضي بحدته العاطفية وجرأته واندفاعه في التعبير .

ويستثير ابو ماضي كل الأدوات التي تعين على إخراج القصة ، فقد ينتحل التمويه والمغالطة أحياناً ليجعل للقصة ألقاً جذّاباً : ذلك هو شأنه في قصيدة « يا شذاهن »[1] . يجلس هو وصديقه على شاطىء النهر وهو غارق في أحلامه ، وصديقه ينظر إلى النجوم فيتحدث عن جمالها ، اما هو فيحسّ ان ما يقوله صديقه يترجم عما في نفسه ، دون أن يكون الكلام منصرفاً إلى النجوم . وكلا الرجلين يلتقيان في حدود الألفاظ ، ويفترقان في المفهوم الذي ترمز إليه :

قال ما أجمل الكواكب ما أبهى سناها فقلت : ما أحلاها
قال لا شوق لا صبابة لولاها فتمتمت قائلًا لولاها
قال هل تشتهي الوصول إليها قلت اني لا اشتهي إلاّها

. . . .

كان طرفي يجول في العالم الأعلى وروحي تجول في مغناها
وجليسي يظنّ في الشهب قصدي وأنا أحسب الجليس عناها

والحقيقة انه ليست هناك قصة بالمعنى الدقيق ، وإنما هناك شكل قصصي قائم على تصوير الاستغراق – استغراق الشاعر في ذكريات الحب – وصديقه يتحدث عن شيء آخر .

وقد يعتمد أبو ماضي في إخراج القصة الصغيرة على المفاجأة او التشويق كما فعل في قصيدة «هي».[2] فقد صوّر كيف اجتمع سراة القوم في بعض الدور ، وكيف شرب رب الدار نخب صاحبته، ثم طلب إلى الآخرين ان يشربوا نخب حبيباتهم ، فامتثلوا إلاّ واحداً أبى ان يشرب او ينهض قائماً ، فضحك منه الحاضرون وقالوا له « هل لك حسناء نحييها » :

قال: أجل اشرب سرّ التي بالروح تفديني وأفديها

---

١ الجداول : ١٢٩ .
٢ الجداول : ٧٥ .

صورتها في القلب مطبوعة   لا شيء حتى الموت يمحوها
لا تترضّاني رياءً ولا   تلثمني كذباً وتمويها

وأخذ في التعمية على القوم ، واستثار سخطهم حين فضّلها على كل غادة موجودة في الحفل :

فاجفلوا منه كمِن حيةٍ   نهّاشة قد عزّ راقيها
وقالت الغادات افٍّ له   قد شوّه المجلس تشويها
لو ظل فيما بيننا صامتاً   لم تسمع الآذان مكروها
وقلقل الفتيان أسيافهم   فأوشكت تبدو حواشيها
وتعتع الشادي بألحانه   وماجت الدار بمن فيها

وعندما أثار الشاعر كل هذا الضجيج وأشاع القلق في النفوس، وبلغ الترقب أقصاه ، أخذ يكشف عن السرّ الخطير ، وجعل ذلك خاتمة لقصيدته :

فصاح رب الدار ياسيدي   وصفتها لمْ لا تسمّيها
أتخجل باسم من تهوى
أحسناءُ بغير اسم
فأطرق غير مكترث
وتمتم خاشعاً « أمّي »

والقصيدة تعتمد على هذا التسلسل وعلى الاثارة ، ثم على الدورة المفاجئة التي تنتهي بها، ولولا هذه العناصر القصصية لما كان للقصيدة أيّ عمق او تأثير.

هل معنى ذلك أننا نطلب إلى الشاعر أن يحوّل الغنائية إلى قصص ؟ وأنه ان فعل ذلك كان اقدر على التأثير ؟ لم نقل ذلك ولا نقوله ولكننا نتبيّن العناصر الكبرى التي تميّز أبا ماضي ؛ ولا مرية في ان شاعراً يحسن أن يتغنّى حيناً وأن يقصّ حيناً آخر ، وأن يخلق الاسطورة حيناً ثالثاً دون أن يضعف

في واحدة من هذه النواحي، إنما هو شاعر أغنى شاعرية من آخر لا يحسن إلاّ التغنّي لنفسه . إن هذه المميزات التي نذكرها تدلنا على المدى الواسع الذي يقطعه أبو ماضي في الشعر ، دون أن تصاب طاقته الشعرية بالارهاق أو الضعف هنا او هناك .

وهذا يستدعي النظر في العنصر الأخير من مميزاته الكبرى ، وهو مجلى العناصر جميعاً — ذلك هو القدرة الدراميّة التي يمتلكها . ان وقفتنا أمام قصيدة مثل « الكمنجة المحطمة » أو « تعالي » ، أو « زهرة اقحوان » ، لتهدينا إلى شاعر غنائي يدور شعره حول ذاته في آلامها وأفراحها . فإذا تدرجنا في قراءة شعره نحو قصائد اخرى مثل « التينة الحمقاء » و « ابن الليل » و « الشاعر والملك الجائر » ، وقفنا أمام قصائد تتحدث عن نفسها . والشاعر يقف بعيداً ولا عمل له إلاّ مساعدة طفيفة لها على الحركة والتدرّج . وبينا نلمس في النوع الأول من القصائد المعنى الدقيق للعنصر التلقائي في العاطفة ، نجد في الثاني اوضح مفهوم يتطلبه الكلاسيكيون من الشاعر ، وهو أن يترك الاحداث تأخذ مجراها الطبيعي ، وأن يحرك الشخصيات ويدعها حرة بعد ذلك ، فلا يتدخل فيها بنفسه إلاّ نادراً ، وعند الضرورة . تلك ميزة درامية لا غنائية ، ولعلها من أشقّ الأمور على الشاعر الغنائي ، الذي ترتسم ذاته على كل مظهر وتتلبس كل شخصية، ويعسر عليه أن يتخلص منها وان يضعها بين يدي النظارة بدلاً من أن تكون بين الممثلين . وهذا خصب من نوع فذ ، في شاعرية أبي ماضي ، مكّنه من خلق شخصيات لا تمحى . فالتينة الحمقاء شخصية أو معلم من معالم الشعر . وشخصية الشاعر والملك الجائر أو الصراع بين القوة والفن في سبيل الخلود ، ليست نبضات غنائية تفتر بعد حين . ومثل هذا الغنى في الطاقة الشعرية ، مجموعاً الى القدرة على التمثل الجماعي لنفسية الأمة ، هو الذي يجعل من أبي ماضي شاعراً كبيراً .

وتنفرد قصيدة عن أخرى بمقدار ما تستأثر به من هذه المميزات التي

وصفناها ، إلا ان اكثر القصائد جمعاً لهذه المميزات في طاقة متناسقة وعلى أنصباء متناسبة ، قصيدة طالما أشرنا اليها وهي « الشاعر والملك الجائر » . وربما لم تكن أعمق قصيدة في شعره ولا أشدها تأثيراً ، ولكنها ذروة شامخة لأنها حافلة بعناصر كثيرة تكشف عن قدرته الفنية ، دون ان تتخلص من العيوب إجمالاً .

فهي في موضوعها نموذج كامل لموضوع ظلّ يلحّ على نفس أبي ماضي مدة طويلة من الزمن، وهو : من هو الشاعر وما موقفه في الكون، من هو حدّاً ورسماً؟ ما علاقته بالمجتمع؟ ما هي نظرته إلى نفسه ونظرة الناس له؟ ما الذي يحققّه في الحياة ؟.

وفي إحدى القصائد المبكرة ، ذهب أبو ماضي يعرّف الشاعر ، وكان أن أظهر عجزه عن تحديد ما لا يحدّ ؛ قال في قصيدة « الشاعر » :[1]

قالت وصفت لنا الرحيق وكوبها وصريعها ومديرها والعاصرا
والحقل والفلاح فيه سائراً عند المسا يرعى القطيع السائرا
ووقفت عند البحر يهدر موجه فرجعت بالالفاظ بحراً هادرا
صوّرت في القرطاس حتى الخاطرا فخلبتنا وسحرت حتى الساحرا
وأريتنا في كل قفرٍ روضة وأريتنا في كل روض طائرا
لكن إذا سأل امرؤ عنك امرءاً ابصرت محتاراً يخاطب حائرا
من أنت يا هذا فقلت لها أنا كالكهرباء أرى خفياً ظاهرا
قالت لعمرك زدت نفسي ضلّة ما كان ضرّك لو وصفت الشاعرا

فوصف الشاعر بأنه إنسان متأمل يكاد ان يتنبأ بالشيء قبل وقوعه ، متشائم يرى في الروض شوكاً، لا يبالي بالناس فرحوا او حزنوا، عقله مستيقظ كالنار يلتهم العواطف :

[1] ديوان ايليا أبو ماضي – ص ٦ .

قالت أتعرف من وصفت فقلت من   قـالت وصفت الفيلسوف الكافرا
يا شاعر الدنيـا وفيك حصـافة   ما كان ضرّك لو وصفت الشاعرا

فعاد يجدد المحاولة ، ووصفه بأنه معـاقر للخمر ملول ، مشلول الإرادة ميال للفكاهة يوشك ان يقهقه في الجنازة ويضحك في المفازة، ولا يصغي للوم... ورأت السائلـة انه لم يصف إلاّ خليعاً ... وهكذا يمضي في محاولته دون أن يصل إلى جواب حاسم ...

وقبل أعوام قليلة عاد أبو ماضي إلى الموضوع نفسه ، فاذا الشاعر لا يزال في رأيه ، الإنسان الذي يخلق للناس عيوناً :[1]

تبصر الحسن وتهواه حراكـاً وسكونا
وزمانـاً ومـكانا   وشخوصاً وشؤونا
فاستمر الحسن في الدنيا ودام الحبّ فينـا

وان الشاعر لو لم يخلق :

عادت الأرض وهاداً شاحبـات وحزونا
وسواقيهـا سرابـاً هازئـاً بالظامئينـا

فنظرته إلى الشاعر لا تزال كما كانت : إنه يخلق الروضة في القفر ، وينشر الطير في الروضة . وفي قصيدة « العميان » يميز الشعراء عن سائر البشر ، ويميزهم بانهم أبناء النور، بينما كل من عداهم أرباب الطين، ويدافع عن الخيال وهيا كل الالهام ، ويرى ان كل عظيم يتمنى لو كان شاعراً مسكيناً ، فان قوة البصيرة في الشاعر تجعلـه وهو أعمى مثـل ملتن والمعري وبشار ، يرى مـا لا يرى المبصرون .

---

١ من قصيدة مقدمة إلى روح خليل مطران (من كتاب : ايليـا ابو ماضي شاعر المهجر الاكبر ، تحرير زهير ميرزا – ص ٣٧٣ - ٣٧٤) .

أما في قصة «الشاعر والأمة» [١] ، فقد صوّر امة عزيزة مات ملكها العادل الحازم ، وخلفه عليها ملك طائش الرأي ، فاحاطت بـه منهـا عصبة سوء ، وجعلت تحسن له آثامه وتعتذر عن اخطائه فسقطت تلك الامة ، وفيها شاعر مشهور :

كلما هزت يـداه وتراً هزّ من كل فـؤاد وترَه
تعس الحظ وهل اتعس من شاعر في امـة محتضره
يقرأ النـاظر في مقلتـه ثورة ظـاهرة مستـتره
مـا يراه النـاس إلا واقفـاً في مغاني قومه المندثره
حائرا كالريح في اطلالها باكياً والسحبَ المنهمره
ثم لمـا عبث اليـأس بـه مزق الطرس وشجّ المحبره

وشكا اليه شيوخ امته حالهم وبكوا أمامه على الملك الراحل وقارنوا بينه وبين خليفته الذي يقرّب الخائن ويبعد الناصح فقال لهم الشاعر :

رحمـة الله على أسلافكم انهم كانوا تقـاة برره
رحمـة الله عليهـم انهم لم يكونوا امة منشطره
إن من تبكونه يا سادتي كالذي تشكون فيكم بطره
إنما بأس الأُلى قـد سلفوا قتـل النهمة فيـه والشره
لو فعلتم فعـل أجدادكم ما قضى الظالم منكم وطره
مالكم تشكون من محنتكم رضتم ألسنكم إن تشكره
كيف لا يبغي ويطغى آمر يتقي أشجعكم أن ينظره
ما استحال الهرّ ليثاً إنـّما أسد الآجـام صارت هرره
وإذا الليث وهت أظفاره انشب السّنور فيـه ظفره

[١] ديوان ايليا ابو ماضي — ص ٢٠ .

عرضنا هذه النماذج المتصلة بموضوع « الشاعر » عرضاً سريعاً لتعيننا على فهم قصيدة « الشاعر والملك الجائر » ؛ ومن الأمثلة المتقدمة نرى ان الشاعر ما يزال عند أبي ماضي مثالاً رومانطيقيّاً ، متفرداً على بني البشر بعنصر الخيال، وهو العنصر المقدّس عند الرومانطيقيين . غير ان شاعر أبي ماضي لا يعيش في برجه العاجي بل يحسّ بآلام أمته ، وهو مرجعها الذي يطبّ لأدوائها. ولكنه ما يزال سلبيّاً يشج المحبرة ويمزق الطرس ويستسلم لليأس ويبكي مع السحب المنهمرة ، على حال قومه . وأقوى خصائصه ليست هي مشاركته الاجتماعية لبني قومه ، بل قدرته على رؤية الجمال المستكن الذي يدِقّ على نظر الناس العاديين او خلق الجمال في مواطن عارية منه .

فإذا انتقلنا من هذا الموقف إلى قصيدة « الشاعر والملك الجائر » ، وجدنا هذه السمات واضحة تمام الوضوح . فالشاعر رومانطيقي لا يحفل بمظهره ، كساؤه حائل وحذاؤه قد أوشكت أن تفلت منه قدماه . ومع هذا فهو اعرق ملكاً من الملك نفسه : الجيش يترنم بشعره والبحر له لأنه يخلق فيه حوراً ويعشق الحور ، والجبل يدين له ولا يدين للملك لأنه يدرك سرّ جماله ويرى صخوره راقصة ضاحكة . وقد قال أبو ماضي من قبل ، في قصيدة « العميان » : ان الملك او الوزير او القائد يودّ لو كان شاعراً مسكيناً ، أما في هذه القصيدة فقد عكس الوضع وقال: ان الشاعر لا يمكن أن يتمنى الملكية لأنه أعظم من كل ملك .

الا أن الشاعر في هذه القصيدة التي ندرسها ، شهم قويّ القلب لا يجبن أمام وعيد الملك ولا يهاب الموت . ويحق لنا أن نرى في موته معنى البطولة ، لأنه انف من النفاق والتملق وأبى أن يقول ما لا يعتقده ، ومات في سبيل ما يؤمن أنه حق . صحيح إنه لم يمت في سبيل حقيقة اجتماعية ، بل في سبيل مبدإ فني ، ولكن هذا لا يهم كثيراً ما دامت البطولة في سبيل المبدإ أمراً مشرفاً . والشاعر الذي عاب على امته خنوعها وتبريرها لظلم الظالم في القصيدة

السابقة ، أضعف شأناً من هـذا الشاعر الذي واجـه الملك نفسه برأيه الصريح فيه ، وإن كان أكثر منــه فهماً لعلاقته الصحيحة بالناس والمجتمع . بل إن الشاعر في هذه القصيدة ـ قصيدة الشاعر والملك الجائر ـ اسرف في الدفاع عن القصر والروض والغابات ، ونسي الدفاع عن الناس ، وتفسير هذا ان الملك في القصيدة افتخر بانــه يملك القصر والروض والجيش والبحر والغــابات والجبال والناس :

ولِيَ الناس وبؤس الناس مني والرّفاه

فدافع الشاعر عن كل واحـد ممن ذكرهم الملك ونقض دعواه في ملكية القصر والروض والجيش ، وما كاد يبلغ « الجبال » ، حتى فاض غضب الملك وأمر بضرب عنقه قبل أن يصل الى المدافعة عن « الناس » . وسواء اتعمد ابو ماضي أن يقتل الشاعر في القصة قبل أن يفند دعوى الملك ملكية النــاس ، أم لم يتعمد ، فواضح انه جرى مع الموضوع الذي يحبه حـين اشبـع القول في الدفاع عن الطبيعة ، واسرف في هذا واطال حتى لم يترك فرصة للشاعر ، يتحدث فيها عن المجتمع . والحق ان غضبة الملك جاءت في حينها وان الناحية الروائية فيها صحيحة تتمشى مع نمو الاثارة التي اغضبت الملك . ومع هـذا فما تزال قصيدة « الشاعر والملك الجائر » ذروة سامقة في هذا الموضوع ، لان الشاعر من قبل كان يجبن عن الوقفة في سبيل ما يراه حقّاً ، ويكتفي باظهار عواطفه من بعيد . وصورة الشاعر في هذه القصيدة لا تختلف عن صورة الزاهد لا في المظهر ولا في الموقف . فالمظهر زهدي والموقف استعادة لاشباهه من مواقف الزهاد عند الخلفاء والامراء ، كمواقف الحسن البصري وعمرو بن عبيد وابن السماك ، مع اختــلاف في النظرة الفلسفية ، واختلاف بين الخليفة والملك في الانابة إلى الحق والحلم وسعة الصدر .

والقصيدة من ناحية اخرى خلاصة لمفهوماته الرومانطيقيــة التي كان يدافع عنها قبل ان يكفر بالغاب ، فهو يردد فيها ان الله شاعر ، وتلك هي الفكرة

التي تقوم عليها قصيدة « انا وابني » ؛ وفي هذه القصيدة يقارن بين قوة الطبيعة وكمالها ، وعجز الانسان ونقصه ، ويتكىء على هذا المعنى ليثبت للملك عجزه:

ولقد نقلت لنملة ما تدعي   فتعجبت مما حكيت كثيرا
قالت صديقك ما يكون اقشعما   ام ارقماً ام ضيغماً هيصورا
ايحوك مثل العنكبوت بيوته   حوكاً ويبني كالنسور وكورا
هل يملأ الاغوار تبراً كالضحى   ويرد كالغيث الموات نضيرا
ايلف كالليل الاباطح والربى   والمنزل المعمور والمهجورا
فاجبتها كلا ، فقالت سمه   في غير خوف: كائناً مغرورا

وهذا هو الموقف نفسه الذي يقفه الفقير من الغني في قصيدة « الطين » ، وهو وسيلة لاثبات التساوي عن طريق المشاركة في العجز ، وسبيل لتحطيم الغرور . ولكنه في حال الملك الجائر ناقص التأثير ، لأنه لا يحاول ان يوقظ فيه الضمير الذي ينبهه إلى قيمة العدالة ، وقد صرفه الهدف عن تلمس هذا الاتجاه ، لأنه كان ينوي ان يضحي بالشاعر حتى يكفل له الخلود ، ولأنه التزم بالرد على دعوى الملك ، تملكه لكل الأشياء التي عدّها .

ولسنا نحاسب الشاعر هنا لأنه هيأ للمدافع عن الحق موتاً بالسيف ، وأنه أعطى الفرصة للملك وللجلاد « ذي الخلق السافل » ليأخذا من الحياة ما شاءا . لسنا نحاسبه على ذلك ، ولكنا نرى أنه أنهى القصة الحقيقية عند مقتل الشاعر ، ثم تدخل بنفسه في توجيهها ، فاستعان بالموت للقضاء على الملك ، ودخول الموت بطريقة متسلسلة إلى قصر الملك ، رد القصة إلى السرد وأفقدها روعة الصراع الذي تجلّى فيها ، في البدء .

وقد سلب أبو ماضي شاعره كل شيء ، حين سوّى بين موقف الطبيعة منه ومن الملك – مات الشاعر :

فمـا غصنٌ في روضة طائر ولم ينطفىء في السما كوكبُ
ولا جزع الشجر النـــاضر ولا اكتأب الجدول المطرب

ومات الملك :

فلم يبدِ حزناً عليه الجبل ولا ذوى في الروض أملودُ

كل هذا صحيح ، ولكن ...

ولكن القصيدة تحمل صورة رومانطيقية في أكثر أجزائها ، فلم اختار أبو ماضي ان يكون واقعياً جدّاً في هذا الموقف؛ إن الطبيعة في نظر الرومانطيقي لا بدّ من ان تحزن على الشاعر ابنهـــا الحبيب ، وعابدها المتهجّد المخلص ، وحامل رسالتها في الكون، فهي نصيبه دون عالم الناس . وإذا اختار أبو ماضي هذا التهوين من شأن الانسان ، فقد كان الأجدر به ان يختط لقصيدته منهجاً واقعياً في جميع أجزائهـا . أما ان يترك إنساناً يتجاوب بعواطفه مع الجبال والبحار، وتتجاوب هي معه ويتحدث هو إلى النملة، وتتحدث هي إليه حديثاً جميلًا ، ثم يفقد هذه الأشياء عواطفها نحوه حين يموت فشيء لا يلتئم مع سياق القصيدة وررومانطيقيتها الوجدانية . وليس يعتذر عن هذا الخطإ ان يقـال إن الشاعر يريد أن يصوّر قوة الموت وجبروته ، وتساوي النـاس أمامه ، فهذا موضوع مبتذل ، والتجديد فيه شاقّ، وليس هو الموضوع الأساسي للقصيدة، بل هذا خطـأ آخر وقع فيه الشاعر ، الذي كان حائر النفس مسلوب الخاطر أمام الموت ، فانزلق الموضوع من يده نحو الموت وسطوته وجبروته . وهذا التحول بالموضوع جرّ وراءه أخطاء أُخرى ، منها : أنه هوّن من شأن الخلود الذي أحرزه الشاعر ، ومنها انه بسط سيطرة الموت على الطبيعة ، على الغاب، على الصلح والطالح دون تمييز ، فأفقد الإنسان ثقته في كفاحه ، وأفقده ثقته في الطبيعة وكمالها .

وعلى الرغم من هذه الاخطاء ، فان القصيدة ما تزال تحتفظ بميزات واضحة أبينها تنويع النغمات حسب المواقف النفسية . ولم يكثر الشاعر من التنويع في النغمات ، في قصيدة ما ، كما أكثر في هذه القصيدة ، كأنه كان يكتب رواية لا قصيدة .

والموجة الأولى من تلك النغمات تنقل صورة الدعوى التي تنطوي عليها نفسية الملك في سرعة متعاظمة ، وتصوّر الأوامر الصارمة التي يصدرها . ويتناول الشاعر هذه النغمة باندهاش ، ثم ينتقل مع ازدياد الثقة في نفسه ، ولا تزال النغمة مشوبة باضطراب حتى إذا استرسل الشاعر اتسعت الثقة وعمقت في آخر الموجة الثانية ، وامتلأ فمه بالكلمات القوية والسخرية العميقة ، واندفع اندفاعاً تتجاوب به جوانب المكان :

قالت صديقك ما يكون أقشماً — أم ارقماً — أم ضيغماً — هيصورا
أيحوك مثل العنكبوت بيوته حوكاً — ويبني كالنسور وكورا

. . . .

فأجبتها كلاّ ، فقالت سمّه (في غير خوف) كائناً مغرورا

وقد بلغت الثقة لديه اقصاها في قوله « كلا » — في غير خوف — وفي تسميته الملك « كائناً » دون تحديد له ، ووصفه الصريح له بالغرور .

وطبيعي بعد هذا ان تنقل الموجة الثالثة الغضب وشرره المتطاير وصيحة المغرور الواثق من نفسه :

فاحتدم السلطان أيّ احتدامْ ولاح حبّ البطش في مقلتيهْ
وصاح بالجلاّد هات الحسام فأسرع الجلاّد يسعى إليه
فقال : دحرج رأس هذا الغلام فرأسه عبء على منكبيه

ثم تليها نغمة توحي بالتأمل في هذا المصير ، ثم تعود النغمة إلى التغيّر

لتصف كيف تسلّل الموت إلى القصر ، فتلتقي بالنغمة الثالثة التي صوّرت الغضب ، وهي نغمة في الدورة الخامسة وما بعدها ، مفتعلة في السرعة والحدة حتى تهدأ على نغمة الخاتمة .

وللخاتمة موقع كموقع النشيد الختامي للجوقة في المأساة اليونانية ، فهي تلخص العبرة المستوحاة من الأحداث جميعاً ، ونغمتها حزينة لأنها تصوّر نهاية تراجيدية هي موت جميع الشخصيات . ونعيد هنا ما قلناه من قبل وهو أن الخلود أمام هذه الحقائق الحزينة كلها ، قد تضاءل شأنه ، وحين قال ابو ماضي :

والشاعر المقتول باقيةٌ أقواله فكأنها الأبدُ
الشيخ يلمس في جوانبها صور الهدى والحكمةَ الولد

كان قد ملأ نفوسنا بحزن عميق على المصير الانساني — حتى على مصير الملك نفسه — وهو حزن لا تجدي ازاءه هذه التعزية الأخيرة ، مهما يكن لها من السمو والرفعة .

ومما يتصل بنغمة القصيدة ، ان نرى فيها صورة لانطلاق التعبير وفقاً للانفعال النفسي ، ولذلك قسمت فيها النغمة العامة قسمين : قسم موشح بكثرة الاستفهام والتقرير وتحديد الإنيّة :

ان لي القصر ... ولي الروض .. ان هذا الكون ملكي ... والروض ؟ ان الروض صنعة شاعر ... والجيش للخبز طاعته ... والبحر هل ملكت هديره؟ أمرجت انت مياهه ؟.. أصبغت أنت رماله ... هو للرياح ... الخ .

ويتراوح هذا القسم بين التقرير والاستفهام ، أما القسم الثاني فانه قائم على السلب :

فما غصّ في روضة طائر ... ولم ينطفىء في السما كوكب ... ولا جزع الشجر ولا اكتأب الجدول .. فلم يمد الجبل ... ولا ذوى املود ... هذا بلا مجد ... وهذا بلا ذل — فلا باغٍ ... ولا ثائر ... ليس وراء القبر

سيف ورمح ... لا الجدران قائمة ولا العمد ... لا خيل مسومة ولا زرد .

واتصال النغمة بهذا التردد بين قوة اليقين وقوة السلب يشير إلى ان القصيدة في نفس الشاعر تمثل المدّ والجزر بين الحياة والموت... بين نعم ولا . ولا بد من ان نلحظ كيف حاول الشاعر بقوة الاستفهام أن يزلزل رسوخ المقررات التي واجهه بها الملك ، وان يقضي على الثقة المطلقة في « إنّ » ؛ فمن « إنّ » الى الاستفهام إلى السلب المطلق ، سمت معنوي ولفظي يصوّر التــدرّج من حيث الموضوع والمبنى والاتجاه النفسي .

ولسنا في حاجة لنبين كيف اختار أبو ماضي الشكل القصصي لهذه القصيدة، وكيف عالجها بروح درامية تجعل لها حركة وحياة وشخوصاً ، وليس مما يقلل كثيراً من قيمــة هذه الروح تدخل الشاعر في نهـاية القصـة ليخلق لهـا مغزى معيناً ، فنحن ما نزال نواجه قصيدة غنائية لا عملًا روائياً كاملًا . وقد ساعد التنويع في النغم على نقل الادوار الروائية بتحديد ووضوح .

ومن أجل كل المميزات المتقدمة ، اعتبرنا القصيدة علامة كبرى على شعر أبي ماضي المشمول بالنزعة الرومانطيقية والروح الدرامية ، وقــد تشاركها في بعض هذه الخصائص قصيدة « القصة الازلية » وتزيد عليها بالاستواء في الشكل ولكنها تنقص عنها بقلة التموجات في الادوار . أما قصيدة « الطلاسم » التي نحجم عن تحليلها ، فتفارقهـا في أمور شتى ، ذلك لأن هذه القصيــدة لا تملك التدرج لتكون بناء قائماً بذاته، وانما هي في كثير من أجزائها خواطر مبعثرة، ويتفاوت فيها العمق الفلسفي تفاوتاً كبيراً، ويثير الشاعر التساؤل حول امور صغيرة موهماً القارىء انها مشكلات تضيف شيئاً إلى الحيرة العامــة التي تعتريه وفي بعض اجزائها ترديد وفي بعضها تناقض . فبينا يقول الشاعر مخاطباً البحر :

فيك مثلي ايهـا الجبـار اصداف ورملُ
انما أَنت بلا ظل ولي في الأَرض ظلُّ

انما أنت بـلا عقل ولي يا بحر عقلُ
فلمـاذا يا ترى أمضي وتبقى ؟
لست أدري

بينـا يقرر الفرق بينه وبين الطبيعة وانه يتمتع بالعقل – وهـذا نوع من المعرفة – يعود إلى الفكرة نفسها فيقول :

فيّ مثل البحر أصداف ورمل ولآلْ
فيّ كالروض مروج وسفوح وجبال
فيّ كالجوّ نجوم وغيوم وظلال
هـل أنا أرض وبحر وسماء ؟
لست أدري

فيعود بهـذا إلى التشكيك في ذاته ، مع انه من قبل قد عرف انها ذات عاقلة . والقصيدة إذا عولجت على انفراد ظنّت جامعة لفلسفة عميقة ، ولكنّ كثيراً من أجزائها تلخيص وصفي لما عرض له الشاعر بالتحليل الدقيق في قصائده الأخرى . فإذا وضعت القصيدة إلى جانب تلك القصائد، عرف القارىء مقدار ما ينقصها من عمق شعري . فقوله مثلًا :

بينما قلـبي يحـكي في الضحى احدى الخمائلْ
فيه أزهـار وأطيا رٌ تغني وجداول
أقبل العصر فأمسى موحشاً كالقفر قـاحل
كيف صار القلب روضاً ثم قفراً ؟
لست أدري

هذا القول اقتضاب لتلك الصورة التحليلية التي عرضها في قصيدة « المساء » ؛ أما قوله :

ربّ قبح عند زيد هو حسن عند بكرِ
فهما ضدان فيه وهو وهم عند عمرو
فمن الصادق فيما يدّعيه ليت شعري
ولماذا ليس للحسن قياس ؟
لست أدري

فإنه أيضاً تركيز شديد لما عرض من آراء في نسبية الأشياء حسب اختلاف الناس والزوايا والمواقف .

على أن القصيدة من وجه آخر ، صورة لتحطم فلسفة الغاب ، وثورة أبي ماضي على كمال الطبيعة . فهذه الطبيعة التي كان يتصورها فعالة خيرة ، أصبحت في الطلاسم مسيّرة لا تدرك غاية لما تصنع : الغيث يهمي مكرهاً ، وزهور الروض تنثر مجبرة عطرها ، والشهب لا تدري لم تشرق، والسحب لا تدري لم تغدق ، والغاب لا يدري لم يورق .

وفي القصيدة أيضاً ما في الرباعيات من عيب ، اي استقلال الرباعية بفكرة دون ارتباط كبير بما بعدها ، ولذلك لا تدل « الطلاسم » في مبناها الشعري على أبي ماضي ، لانها لا تعترف بالشكل المحدود والطول المناسب وليس فيها مميزاته الكبرى من روح قصصية ودرامية ، وكل ما فيها حدّته العاطفية في عرض الأفكار وجريانها في اندفاع جارف قويّ .

وتوغل أبو ماضي في تصوير الحيرة بصورة مفزعة مقلقة ، وبدلاً من أن يثير بقصيدته الفكر والعاطفة ، فإنه يشلهما لان القصيدة تنقل معاني العجز مكبرة مهولة ، وتقلب الإنسان إلى دودة عمياء لا تعرف أين المبدأ والمنتهى، ولا تدرك شيئاً مما حولها. وتفقدنا الثقة في النظام الكوني، وفي أنفسنا ، وتجلب الحجارة التي كانت بعيدة عن طريقنا ، فتطرحها فيها لنعثر بها وتطلب إلينا أن لا نحاول رفعها أو إزاحتها لانه لا جدوى من ذلك .

وفي هذا المقام يحق لنا أن نذكر كيف يقوم جانب من شعر ابي ماضي على هذه الحيرة وكيف أن « الطلاسم » من هذه الناحية ليست في فكرتها غريبة على الشاعر . ولسنا ننكر فكرتها الأصلية او صلتها الوثيقة بالخيّام مثلًا ، ولكننا ننكر فيها الغلوّ المتطرف .

وحيرة ابي ماضي قوة دافعة تتمثل دائماً في السعي والتفتيش والطواف ، بعكس حيرة نسيب عريضه فانها حيرة الرجل الواقف الذي يريد من نفسه ان تحل له كل المعضلات ، وهو مسمّر القدمين في مكانه ، وان ادعى انه في رحلة دائمة . وقد رأينا التفتيش الدائم في قصيدة « العنقاء » وعرفنا كيف بحث الشاعر عن غايته في جيب الدجى وكاد يتوجه إلى السماء ، ثم عدل عن ذلك وتوجه إلى البحر والقصر . وهذه هي المسافة التي قطعها ايضاً في « الطلاسم » . فقد زار البحر والدير والقصر والمقابر ، وفي كل حالة محيّرة ينطلق الشاعر في هذا الاتجاه الافقي ليعود في النهاية إلى نفسه عودة الصوفي .

هذه هي الصورة العامة لانطلاقه الحائر ، إلا في قصيدة واحدة حاول ان يتجه فيها اتجاهاً عاموديّاً إلى أعلى، أي حاول ان يطير فلم يستطع – تلك هي قصيدة « نار القرى » [1] التي يمكننا ان نعدها صنواً لقصيدة « العنقاء » ، لولا طبيعة الانطلاق الذي اشرنا اليه . وهي من أكثر قصائده غموضاً ، وأقربها إلى الرموز الصوفية :

رآها – دون تحديد لها – فلم يعد يرضى بالغاب نفسه ، وهو رمز الكمال الدنيوي ، وأصبحت روحه تنصت إذا سجعت الحمامة ، لا اعجاباً بسجعها ، بل لأنها تحسّ في صوت الحمامة نغمة هذا الجاذب العلوي ، الذي ركب فيه الاجنحة ليطير ، ثم طوى المكان الملائم لطيرانه . فالجناح لا يكفي للطيران بل لا بد من فضاء يتسع للانطلاق ، فأين الفضاء :

---

١ الجداول – ص ٥٨ .

روحي التي بالأمس كانت ترتع في الغـاب مثل الظبية القمراء
تقتات بالتمر الجنيّ فتشبـع ويبل غلتهـا رشاش المـاء
نظرت اليك فأصبحت لا تقنع بالمـاء والأفيـاء في الغـبراء
تصغي وتنصت والحمامة تسجع إصغاؤها لك ليس للورقـاء
ناديتهـا فلهـا إليك تطلّـع هذا التطلّع كان أصـل شقائي
جنحتني كيما اطـير فـلم أطر هيهات انك قـد طويت سمائي

ثم يصف الشاعر كيف فتح هذا النور المتجلّي عينيه على اليقين ، فتضاءل لديه جمال الحياة ، وهبّت عواصف اليقين فثلت عروش توهمه وظنونه ، وفقد شيئاً ثميناً هو الخيال ، فدبّ في نفسه الكره لهذا اليقين الذي سلبه من طينيته وجنّحه للطيران ثم حرمه منه، ويتساءل الشاعر كيف يمكن بلوغ هذا الجاذب العلويّ الذي يسميه نار القرى :

كيف الوصول إليك يا نار القرى انا في الحضيض وانت في الجوزاء
لي ألف باصرةٍ تحـنّ كما ترى لكنّ دونـك ألف ألف غطـاء
لو من ثرى مزقتهـا بين الثرى لكنهـــا حجب من الاضواء

. . . .

قد شوّشَتْ كفُ النهار سكينتي يا هـذه ردّي إليّ مسائي

وتدرج الشاعر من العجز المطلق الذي رسمه في المقطوعة الاولى ، فحدثنا في المقطوعة الأخيرة ان لمسة من نار القِرى اقدرته على الطيران، فدوّم تدويماً دانياً ثم هوى :

فنشرت اجنحتي وحمت عليـك مستوهماً اني وجـدت صباحي
قـد كان حتفي بالدنوّ إليـك حتف الفراشة في فم المصباح
فسقطت مرتعشاً عـلى قدميـك النـار مهدي والدخـان وشاحي

يا ليت نورك حين احرقني انطوى فعلى ضيائك قد لمست جراحي

وبجمل القصيدة كما يرى القارىء ، في تصوير تفتح النفس على نار القرى – في المقطوعة الاولى ، وأثر النظر إليها في المقطوعة الثانية ، ثم الظمأ للطيران في الثالثة ، ثم الطيران في الرابعة والسقوط بعده ؛ فما الذي اراد الشاعر تصويره فيها ؟ ان الوضوح الذي يتميز به ابو ماضي في قصائده الأخرى ضعيف هنا ، محاط بالغموض الذي يقصد لاثارة ايحاءات عـامة . أتكون هذه القصيدة نوعاً من التحويم حول المجهول ؟ أتكون صورة للحب المثـالي ؟ أهي صراع بين القناعة والطموح ؟ أهي صورة لانكشاف الحقيقة الـتي عجز الشاعر عن بلوغها في «الطلاسم» ؟ أتصور انتقالاً من عالم الرؤى إلى عالم الحقائق ؟ كل هذه المعاني قد تستمد من القصيدة ، ولعلها من أغرب المحاولات التي اراد بهـا الشاعر أن ينقل معنى دقيقاً . ولكنها قصيدة فذة من وجه آخر ، لأنها تطلعنا على حقيقة ابي ماضي في صوفيته، اذ تعرّفنا ان تلك الصوفية كانت دائماً ارضية قريبة من واقع الحياة ، ليس فيهـا تحليق على أجنحة النور إلى عـالم آخر . هي صوفية عالقة بالحياة لاصقة بالارض ، إذا ادركتها الحيرة لم تستطع أن تطير وكل ما تستطيعه ان تنطلق افقياً لتبحث عما اختفى عنها . وفي هذه القصيدة أحسّ ابو ماضي أنه سعيد بطينيته وظلامها، شقيّ بأجنحته الجديدة، وروحه تقتات بالثمر وتقنع برشاش المـاء ، وهي تعشق الأفيـاء وتتمنى لو ظلت بعيدة عن الضحى وانواره .

ولنقف قليـلاً عند الانطلاق والعودة لنستثير ملحظاً هامـاً في شعر أبي ماضي ، وهو علاقة الصورة عنده بهذه الحركة النفسية . ولا شك في أن من يقرأ شعر أبي ماضي يستطيـع أن يدرك انسجام القصيدة كلها في صورة كبرى ، اما عنايته بالتصوير فانها عناية جزئية ، وتـكاد تـكون مقصورة على معاني العودة والانتكاس والتراجع ، وليس له عناية بالتصوير في حال التقدم والانطلاق .

انظر إليه في قصيدة « العنقاء » كيف ظلّ يتحدث عن اندفاعه للبحث عن السعادة ، حتى إذا بدأ يتراجع ، أَخذ يتصور نفسه بصورة البستان المجرد أَو الطائر الذي سقط ريشه . وعندما أخذ يتحدث عن المساء ، ووقفة سلمى قبالته في قصيدة « المساء » – وهي صورة للتراجع – اهتم بالتصوير فصوّر حركة السحب وحركة البحر ، وشبه سلمى بسائح ضلّ عن الطريق لا يجد حوله صديقاً ، ثم شبهها مرة اخرى بفارس تحت قتام يعجز عن الانتصار ويعزّ عليه الانكسار . وعندما نظر إلى « الكمنجة المحطمة » بدأ يرسمها دون مقدمات ، فرآها كالميت في أَكفانه او كسفينة منبوذة في الشط ، ولمح نفسه كالسنديانة شوشت اغصانها الريح او كالسفينة في الضباب، وقد ضلت طريقها . وعندما عاد من تحويمه حول نار القرى حينئذٍ رأى نفسه في صورة الفراشة التي استحالت رماداً ودخاناً . وفي قصيدة « الدمعة الخرساء » رأى نفسه بعد أَن عجز عن تحديرها بالوهم ، كفلك وهت أَمراسها ، والبحر يطغى حولها ويثور .

وفي كل هذه الصور انما يهتم بجانب التراجع في الحياة ولذلك كانت صور الحطام هي التي تستأثر باهتمامه وخاصة في صور السفينة والشجرة . وهو لا يتعمد تجديداً واستطرافاً في التشبيه، ولكنّ صوره منظورة مكبّرة. وتصويره للجانب الحزين المحطم من الحياة يكشف عن عمق الاحساس الرومانطيقي نحو الجمال الزائل من كمنجة محطمة أو غابة مفقودة أو تغيّر في النفس وفي مظاهر الحياة عامة . ولما كانت صوره نقلاً لموت العناصر الحية ، فإن هذا يدل على ما لمشكلة الموت من أَثر بالغ في أَعماق نفسه .

* * *

ولنعد على كل ما ذكرناه بالتلخيص الموجز :

١ – إن اضطراب أَبي ماضي في النظرة الفلسفية لم يزعزع من رسوخه الشعري .

٢ – ليس في شعره أَدوار متدرجة ، إلا ان اتصاله بالرابطة القلمية جعل

في شعره دورين متفاوتين ، دوراً قديماً وآخر جديداً .

٣ – كان في شعره يحس دائماً بان الوحي على وشك ان يفارقه ، ولكنه كان يستثير هذا الوحي من هذا الشعور بالأزمة النفسية ، ويسعى لمد أجل الابداع الفني بالاعتماد على حدة العاطفة وعلى نوع من التفاؤل وعلى الشعور الدقيق بلمعان الرؤى ومباينتها للواقع .

٤ – كانت صلته بالرابطة خيراً على شعره في أكثر مظاهره ، لولا انه قلّ اهتمامه بالعبارة ، ولكن اخطاءه انما هي اخطاء العارف لا اخطاء الجاهل .

٥ – تتمثل في قصيدته وحدة عضوية تنتهي في كثير من الاحيان بالفناء ، ولكنها كاملة النمو وان كانت سلبية في طابعها .

٦ – لعله أوضح الشعراء اعتماداً على الشكل القصصي واقدرهم على خلق الاسطورة واوفرهم نصيباً من الروح الدرامية. وهو بموضوعه وفلسفته وكثير من نظراته الاجتماعية يتمثل روح أمته ، ويصوّر روحها الجماعي في جوانب كثيرة من فلسفتها وحكمتها وآرائها .

٧ – قصيدة « الشاعر والملك الجائر » صورة جامعة لميزات ابي ماضي ولاخطائه القائمة على نزعته الرومانطيقية . ولذلك درسنا تطور أفكاره عن « الشاعر » ، لأن الشاعر المجرد هو مثله الأعلى – بينما المثل الأعلى لجبران ، صورة من المسيح ، والمثل الأعلى لرشيد ، شاعر في ثوب درويش .

أما « الطلاسم » فانها اعلق بفكرة أبي ماضي ، ولكنها أضعف دلالة على المبنى الشعري عنده ، وفيها عيوب أصيلة .

٨ – حيرة أبي ماضي قوة دافعة افقياً في كل مرة ، إلا في قصيدة « نار القرى » ، التي تحاول الارتفاع بالشاعر على أجنحة اليقين فيسقط محترقاً بالنار .

٩ – التصوير في شعره متصل بمناظر التراجع والانتكاس ، ولذلك فان صوره محطمة مرهونة باسباب الموت .

١٠– إن نفسية أَبي ماضي صافية قليلة التعقيد، وشعره واضح وضوحاً ساطعاً في أَكثره ولعله خير انموذج للاخلاص في موضوع معين في لحظة معينة. ولولا انه علق بشوك المناسبات وشذّ عن مثاليته الفنية، لكان لشعره اطار واحد. غير انه مع هذا كله سيظل ابرز مثل في الشعر الحديث على التوفيق الموفق بين الفكرة الفلسفية والصورة الشعرية، وما يزال أصدق شاهد على تحقيق وحدة القصيدة، وعلى الاعتدال والتوسط بين العناصر الشرقية والمؤثرات الغربية.

٢

ميخائيل نعيمه

ولد سنة ١٨٨٩ في بسكنتا (لبنان) وأتم تعليمه الابتدائي في المدرسة الروسية فيها . ومنها انتقل إلى دار المعلمين الروسية في مدينة الناصرة (فلسطين) . ومكث فيها أربع سنوات أوفد بعدها (١٩٠٦) إلى مدينة بولتافا ليواصل تعليمه وظل فيها حتى سنة ١٩١١ . واتيح له في أثناء ذلك أن ينمي ملكاته الأدبية بالاطلاع الواسع العميق على الأدب الروسي ، شعره ونثره . ثم عاد إلى لبنان ومنها هاجر إلى أميركا (١٩١٢) ، حيث التحق بجامعة واشنطن ليدرس القانون . وفي سنة ١٩١٧ اتيح له أن يختبر بنفسه مآسي الحرب وما تجره على بني الانسان من وبال ودمار ، إذ جند في الجيش الأميركي وارسل إلى الجبهة الفرنسية . وعاد إلى مهجره سنة ١٩١٩ ، حيث أخذ يستمد ، مع نخبة من أصدقائه المهجريين لتأسيس (الرابطة القلمية) التي رأت النور سنة ١٩٢٠ وظلت حيّة عاملة حتى حوالي سنة ١٩٣٠ . ثم عاد إلى الوطن سنة ١٩٣٢ . أصدر ديوانه (همس الجفون) – موضوع درسنا في هذا الكتاب – سنة ١٩٤٣ . يعتبر أكثر المهجريين نشاطاً في النثر وما يزال حتى الآن موفور الصحة متأجج النشاط يوالي الكتابة والتأليف، مدّ الله في عمره .

« إن أول ما أبحث عنه في كل ما يقع تحت نظري باسم الشعر ، هو نسمة الحياة. والذي أعنيه بنسمة الحياة ليس إلا انعكاس بعض ما في داخلي من عوامل الوجود ، في الكلام المنظوم الذي اطالعه » الغربال ١١٢ – ١١٣ .

بين سنتي ١٩١٧ – ١٩٢٨ ، كان الرجل الذي ثار على المحنطات والمتحجرات في حياة الأدب العربي ، وعلى تحكم العروض بالشعر ، وعلى الشعارير الذين هم فروح مخيفة في جسم الأمة – كان الناقد الذي أراد للأدب بعثاً جديدا متصلا

بالشعور الصحيح ، يخطّ على الورق قصائد من وحي الشعور الذاتي العميق ، ويسترسل وراء الخطرات النفسية ، غير مسحور برنين اللفظة وروعة التشبيه ، غير مأخوذ إلاّ بصورة الإحساس ودقته وقدرته على الانطلاق .

إن الشعر الذي يجيء في أعقاب النقد المتبلور عند صاحبه ، محكٌ طيب لما يؤمن به من آراء في النقد، وكثيراً ما عرفنا الشاعر يحور ناقداً بعد أن يشعر بالعجز عن تحقيق المثـل الأعلى الذي تستشرف إليه نفسه في الشعر . أما أن يبدأ المرء ناقداً ثائراً ، ثم يدفع بقلمه إلى تسطير الشعر ، فأمر جريءٌ حقّاً . أتـُرى نعيمه كان على وعي بأنه يرسم بشعره انموذجاً لما يريده في نقده ؟ اتراه كان يؤمن بان الناس سيرون في شعره وفاء بالمنهج الذي رسمه ؟

لا هذه ولا تلك فيما نرى ، فإن الفترة الشاعرة في حياته، لم تجد إلا بثلاثين قصيدة فهي – على ما فيها من خصبٍ وغزارة – نتاج شخص مقلّ . ونحن نترك لغيرنا أن يرصد نشاطه النثري ، أو شعره الذي نظمه بلغة غير العربية في ذلك العهد . أما نحن ، فقد جعلنا هـذه القصائد المنظومة مرجعـا في الحكم والتقدير ، معتقدين أن هذه القلـّة تعود إلى عدم الرضى عن الخوض بالشعر في كل موضوع، وإلى عدم الإصغاء إلى صوت الانفعال إلاّ إذا كان عميقاً . فغير نعيمه من رفاقه المهجريين ، يصطنع شعره للتكريم والتهنئة والتأبين والوطنية وغير ذلك ، أما نعيمه فإنه لم يخض هذا الميدان الواسع ، وإنما قصر شاعريته ، أو اقتصرت هي به ، على حديث النفس والتأمل .

وقد كانت هذه القلة حقيقة بأن تميز شعره بالاستواء والسداد وقلة الحشو والدقة وتلاحم النسج ، ولكن العيب الأكبر الذي نراه في شعره هو انه لا يستطيع ان يجتزىء بالقدر الضروري، ولا يقدر ان يستكشف المواطن التي يحسن عندها الحذف . ذلـك لأنه يسترسل مع فكرته استرسالاً ينسيه أحيانـاً انه يكتب قصيدة ، ويبني كثيراً من قصائده عـلى هذا الاسترسال ، بل لعلـّه يعمد إلى الموضوعات التي تبيح له مثل هذا الانطلاق المسترسل ، الذي لا يقف بصاحبه

إلاَّ حين يتعب أو يمَـلّ ، لا حين يجد الشبعَ الحقيقي . والشواهدُ من شعره كفيلة أن توضح هذا الذي ندعيه .

في قصيدة «حبل التمنّي»[1] يعرض علينا سلسلة تكاد لا تنتهي من الأماني:

فصغيراً قد كنت أطلب لو كنت كبيراً ولي صفـات الكبيرِ
وكبيراً لو عدت طفلاً صغيراً واستردَّت نفسي نعيم الصغير

وخليّاً لو كنت بالحبّ مضنى وأسير الغرام لو كنت حرّا
وفصيحاً لو كنت عيّاً سكوتاً وسَكوتاً لو كنت انطقُ درّا

وحكيماً لو كنت غرّاً، وغرّاً لو عرفت المكنون سرّاً فسرّا

* * *

ووحيـداً لو كان حولي ناسٌ ومحاطاً بالناس لو كنت وحدي
وغريباً لو كنت ما بين أهلي، وقريباً، لو طال أو دام بعدي
ووضيعاً لو كنت صاحب مجدٍ ومجيداً لو لم يكن لي مجـدي

وفقيراً لو كان لي بحرُ مـالٍ وغنيّـاً لو كان لي ضعف مالي
فلكم حالةٍ طمحتُ إليهـا قائـلاً إن بلوتهـا قرّ بالي

هل ترى كم حالة عدّها في القصيدة ، ليبيّن لنا عدم الرضى بالحال الراهنة ، في حياة كل فرد من الناس ؟

وفي قصيدة « ابتهالات »[2] يعدد الأشياء التي يحب ان يرى الله فيهـا ، ثم يعدد الأشياء التي يحب ان يسمع صوت الله فيها . فأما المنظورات فهي :

في جميـع الخلق في دور القبور في نسور الجوّ في موج البحارْ

---

١ همس الجفون – ص ٢٢ .
٢ » » – ص ٣٥ .

في صهاريج البواري في الزهور | في الكلا في التبر في رمل القفار

في قروح البرص في وجه السليم | في يد القاتل في نجع القتيلْ
في سرير العرس في نعش العظيم | في يد المحسن في كفّ البخيل

في فؤاد الشيخ في روح الصغير | في ادعا العالِمِ في جهل الجهول
في غنى المثري وفي فقر الفقير | في قذى العاهر في طهر البتول

وأما المسموعات فهي :

في ثغاء الشاة في زأرِ الاسود | في نعيق البوم في نوح الحمامْ
في خريرِ الماء في قصف الرعود | في هديرِ البحر في زحف الغمام

في غنا البلبل في ندب الغراب | في دبيب النمل في هبّ الرياحْ
في طنين النحل في زعق العُقابْ | في صُراخ الليل في همس الصباح

في بكا الاطفال في ضحك الكهول | في ابتهالات العراة الجائعينْ
في انتحاب الناي في دق الطبول | في صلاة الملك والعبد السجين

وهاك مثلاً آخر ، من قصيدة له يخاطب فيها البحر[1] :

هل في سكونك أمنٌ | وفي هيـاجك ذعرُ
أم في امتدادك يسرُ | وفي انقباضك عسرُ
وفي انخفاضك ذلٌّ | وفي ارتفـاعك فخرُ
وفي سكوتك حزنٌ | وفي هديرك بشرُ
يا بحر يا بحر قل لي | هـل فيك خيرٌ وشرُّ

---

١ قصيدة « يا بحر » : همس الجفون – ص ٩٧ .

وفي قصيدة « إلى M. D. B »[1] تسمعه يقول :

أنا في ليلك القمرُ — أنا في صفوك الكدرُ
أنا في شدوك الندبُ — وفي تنواحِك الشدْو
أنا بزنادك الشرَر
أنا في حظك الشكوى — أنا في تعسك النجوى
أنا الجلاّد والآسي — أنا الغرّارُ والهادي
أنا البلوى أنا السلوى
أنا في قلبك القبسُ — وفي أجفانك النعسُ
أنا في فكرك العجبُ — وفي أحلامك الرؤيا
وفي إصباحك الغلس

وتكفينا هذه الأمثلة . بل ان لنجدها كافية ولو لم يكن في شعره سواها. وقد نتساءل: ايمكن للشاعر أن يوجز في مثل هذه المواقف، فيحذفَ شيئاً من هذه التفصيلات التي تخرج بقارئها إلى الملل ، ام ان هذه التفصيلات ضروريةٌ أولاً ، وهي من طبيعة الموضوع نفسه ثانياً ؟ وإذا قلنا إنها ضرورية، وإنها من طبيعة الموضوع، فما الذي يحمل الشاعر على ان يختار مثل هذه الموضوعات التي تدعو لهذا التكثير والتعداد ؟ لماذا يخوض بحر الأماني ، ويعدد مظاهر التجلي، والاولى كثيرة كثرة الرغبات وكثرة ابناء الانسانية، والثانية تكاد لا تحصى؟ ولا نجد جواباً على هذا الا مطلق الاستغراق ؛ فالشاعر يعيش في داخل موضوعه ، ولذلك فإنه لا يرى حدوده الخارجية ، اما الناقد فإنه يبدأ — على الأقل — برؤيته من الخارج .

ويمكن ان نعتذر عن الشاعر ، بان هذه الاحصائيات ليست إلا جزءاً بسيطاً من الموضوع الكبير ، فهي إذا رؤيت في نطاق موضوعها ، وجدت

---

[1] همس الجفون — ص ١٠٢ .

موجزة ، فما يتمناه الانسان اكثر بمئات المرات مما ذكره نعيمه ، وما تتجلى فيه الالوهية أكثر بملايين المرات مما عدّه . وانه على الرغم من الاطالة ، فان الشاعر اختار لتصوير الموضوع أوضح الأشياء وأقواها وأغناها بالقدرة على نقل ما يُحِسّه . على اننا مع ذلك كله ، لا ندري كيف يكون حالُ الشعر لو تناول كل شاعر موضوعه بتعداد جوانبه الكثيرة ، فتحدث واحدٌ عن القلب في حالاته العاطفية المتنوعة ، وتحدث آخر عن نسبيّة الزمن بالنظر لاوضاعٍ متعددة في حياة الأفراد .

ان في هذه الطريقة خطراً لا ريب فيه ، ولكن الذي يدفع عنها هذا الخطر في شعر نعيمه ، هو اكبر خاصية تميز شعره – أو أكثر شعره على وجه الدقة – وتلك الخاصية الكبرى هي جريان شعره على طبيعة النثر ، مع ايقاع خفيف غير حادّ ، يوحي لسامعه بالاستمرار مع الصورة أو المعنى إلى النهاية . اقرأ قصيدة « إلى سنة مدبرة »[1] :

روحي فكم شبّت وشابت سنين
من قبل ان بانت حواشيكِ
واليومَ كفُّ الدهر تطويكِ
عنّا ، ومن يدري متى تنشرين ؟

روحي وخلينا بالارض لاهينا
نرعى امانينا في مرج أوهام
ما بين أيامٍ وأعوام
تأتي وتمضي وهي سرٌّ دفين

ثم حاول ان تجد صورة نثرية (مع المحافظة على النغمة الايقاعية اللازمة

---

١ همس الجفون – ص ٢٦ .

الشعر) ، اقرب إلى طبيعة التعبير البسيط ، من هـذا الاسلوب الذي جرت عليه القصيدة ، وسنجد ، فيما نرى ، انك ستشعر بما شعرنا به ونحن نقرؤها . ستشعر بهذا القالب النثري الذي يبلغ بالشاعر حدّ ما سمّاه الأقدمون « السهل الممتنع » . ولسنا نحكم بوجود هذا التيـار النثري في شعر نعيمـه من قصيدة واحدة ، بل لنقرأ إلى جانب القصيدة السابقة قصائد أُخرى مثل « الطريق » و « افاق القلب » و « الخير والشر » و « يا رفيقي » ، فاننا واجـدون ان هذه الصفة متوفرة في كل واحدة منها . وقد كفلت هذه الطريقة لشعر نعيمه طبيعـة الانسياب الذي يبلغ أقصـاه في مثل قوله من قصيـــدة « أوراق الخريف » [1] :

عودي إلى حِضْـن الثرى وجـددي العهودْ
وانسيْ جمـالاً قـد ذوى ما كان لن يعود
كم ازهرت من قبلـــك وكم ذوت ورود
فلا تخافي ما جرى
ولا تلومي القـدرا
من قد أضاع جوهرا
يلقاه في اللحود
عودي إلى حضن الثرى

أما هذا الايقاع الخفيف الذي تبنى عليه القصيدة (لتظل شعراً) ، فهو ما سماه الدكتور محمد مندور « الهمس » ، وسمّى الشعر الذي تلازمه هـذه الصفة « الشعر المهموس » . وليس لنا ان نرد هذه التسمية ، ولا نرانا ملزمين بالأخذ بها ، ولكن الذي نراه ، هو ان الشعر عند نعيمه ، قد تحول حقّاً إلى نغمة يستطيـع الإنسان ان يترنم فيها بصوت خافت ، ويجد لها طعماً خاصّاً .

---

[1] همس الجفون – ص ٤٧ .

إن هذا الأسلوب النثري جعل شعر نعيمه أشبه شيء بالاسلوب المزدوج ، قصير الفقرات ، وأمثلة ذلك :

روحي وخلّينا . بالأرض لاهينا نرعى أمانينا . في مرج أوهامِ
في جميع الخلق . في دور القبور . في نسور الجو . في موج البحار [١]
يا رمز فكر حائر . ورسم روحٍ ثائر . يا ذكر مجدٍ غابر . قد عافك الشجر [٢]

اسير في طريقي . في مهمه سحيق . ووحدتي رفيقي . ووجهتي الفضا [٣]
سقف بيتي حديد . ركن بيتي حجرْ . فاعصفي يا رياح . وانتحب يا شجر .
واسبحي يا غيوم واهطِلي بالمطر [٤] .

أنا الجلاّد والآسي . أنا الغرّار والهادي . أنا البلوى . أنا السلوى [٥] .

وإذ تأملنا هـذه الأمثلة ، المأخوذة دون تعمّد أو تدقيق في الاختيار ، وجدنا أن البناء الإعرابيّ القائم على التموّجات المتلاحقـة ، بين رفع وخفض ونصب ، قد فقد في هذا الشعر . ولو سكّنت أكثر الألفاظ الواردة فيـه ، لخرجتَ بشعر منغّم غير معرب . فما قيمة الاعراب في :

روحي وخلّينا بالأرض لاهينا
نرعى أمانينـا في مرج أوهام

وأيّة حاجة إلى الحركات الإعرابية في :

١ قصيدة ابتهالات – همس الجفون – ص ٣٥ .
٢ قصيدة أوراق الخريف – همس الجفون – ص ٤٧ .
٣ قصيدة التائه – همس الجفون – ص ٥٢ .
٤ قصيدة الطمأنينة – همس الجفون – ص ٧٣ .
٥ قصيد: (الى M. D. B) – همس الجفون – ص ١٠٢ .

أنا الجلادُ والآسي أنا الغرار والهادي

أنا البلوى أنا السلوى

ونرى أن هذا الاتجاه في الشعر – عمداً أو عفواً – قد ربط الشعر عند نعيمه بالأغاني اللبنانية . ونستطيع أن نقول ، ونحن على مثل اليقين ، إن الأغاني الشعبية في لبنان ، هي التي اكسبت شعر نعيمه هذا الطابع ، حتى لنجد في بعض قصائده اتباعاً للحن الذي استقرّ في نفسه من أغاني وطنه . ولن نذهب بعيداً في تفسير هذه الظاهرة ، فربما كان غيرُنا أقدر منا على تبيّن التأثير والتشابك ، بين الاغنية اللبنانية ، والشعر اللبناني الفصيح عامة .

ونضيف هنا أن الطابع النثري في شعر نعيمه ، غير مثقل بالأثر الذهني الذي قد يخرجه إلى الجفاف عند شاعر كابن الرومي مثلاً . لأن القصيدة عند نعيمه ليست عملاً ذهنياً ، بل هي صورة صادقة للانفعال العاطفي . فإذا كان الموضوع مشكلة ذهنية كمشكلة الخير والشر ، حوّله الشاعر إلى حكاية قصيرة ، تتساند مع طبيعة ذلك الاسلوب النثري البسيط ، على إخراج تلك المشكلة الذهنية إخراجاً متناسباً . ويصحّ للشاعر بهذه الطريقة ، نقل الفكرة الدقيقة ، نقلاً شعريّاً دون أن تتلبس بشيء من التعليمية ، ودون أن يعلق بها شيء من الغموض ، الذي يلحق الأفكار المجردة في الغالب .

وليس بين شعراء الرابطة القلميّة ، من هو أدقّ تمثّلاً للهيكل الكلي لقصيدته ، من نعيمه . حتى ليخيّل إليك أنه على وعي كامل ببدئها ووسطها وخاتمتها ، وكأنه يرسمها أمام ناظريه ، قبل أن يخط فيها حرفاً واحداً . وقد يكون أبو ماضي أدقّ احساساً منه بنمو القصيدة ، غير أنه لا يدانيه في تصوّر الحدود الكلّية التي تندرج فيها قصيدته ، وعلى أنه لا يملك ما لدى أبي ماضي من حدّة الانفعال ، فإن لديه الدقة الكلاسيكية التي تؤدي بصاحبها إلى التركيز الشديد ، وتفصيل التعبير على جسم المعنى دون زيادة أو نقص . وهذا

لا يتعارض مع ما قلناه عن استرساله مع فكرته ، فإنما هو استرسال في داخل هذه الحدود . وقد أشرنا من قبل إلى أن طبيعة موضوعه هي التي تملي عليه هذا الاسترسال ، لا إغفاله لحدود القصيدة . ولو كان غيره هو الذي يكتب قصيدة « ابتهالات » مثلا على طريقة العدّ والاستقصاء لما استطاع أن يبلغ بها إلى نهاية طبيعية . وتقل في قصائده الحماسة المتأججة ، لحزن أو فرح أو رجاء أو يأس ، وأكثر قصائده مغشّى بطبقة رقيقة من الأسى ، حتى ما كان منها ميالاً إلى القوة والتفاؤل .

ولا ريب أنه متأثر بمؤثرات أجنبية، ولكن الأثر الخارجي قد ذاب في شعره وانبثّ في سائر نواحيه . وربما لم تكن قصيدته « أغمض جفونك تبصر »[1] التي تدعو إلى شيء من التفاؤل ، بما يكون وراء المظهر الخارجي للأشياء ــ ربما لم تكن إلاّ تحليلًا قصيراً لقول لونجفلو : « تعزّ أيها القلب وكفّ عن الشكوى ، فوراء الغيوم لا تزال شمسٌ مشرقة » . وهي عبارة أحبها نعيمه ووضعها في صدر إحدى مقالاته[2] . ويقول نعيمه في مطلع قصيدته :

إذا سماؤك يوماً تحجبت بالغيومْ
أغمضْ جفونك تبصر خلف الغيوم نجومْ

وهذا يشبه ما قاله لونجفلو . ثم يتم نعيمه قصيدته فيقول :

والأرض حولك إما توشّحت بالثلوجْ
أغمض جفونك تبصر تحت الثلوج مروج

وإن بليت بداء وقيل داءٌ عياءْ
أغمض جفونك تبصر في الداء كل الدواء

١ همس الجفون ــ ص ٩ .
٢ مقالة الحباحب ــ الغربال : ص ٣٠ .

وغايتنا من تتبع هذه القصيدة، ان نوضح كيف يكون خيال نعيمه قياسياً، إذ يكفيه ان يعلق بحالة ما، حتى يقيس عليها الحالات الاخرى. فعندما وقع على معنى احتجاب النجوم وراء الغيوم، اشتقّ منه بطريق القياس وجود المروج تحت الثلوج، ثم الداوء في الداء ثم الحياة في اللحد. وهذا شأن خياله في قصائد أخرى، كأن يتناول مثلاً علاقة النفس بالبحر، وهذا يفتح الباب واسعاً أمامه ليستكشف علاقتها بالريح، وبالبرق وبالفجر.. الخ – ولعلّ هذا الخيال القياسيّ، هو الذي أوحى لنا أن الشاعر يكاد يبدو على وعي تام بهيكل قصيدته قبل أن يأخذ في النظم.

وإذا استثنينا قصيدة «أخي»، التي تظهر أسبابها وافدة على نفس الشاعر من الخارج، وجدنا القصائد الباقية كلّها تصويراً لحالات النفس، كما تنبعث موجاتها من الداخل – تصوير للقلب في ركوده وأمانيه، ونقل مشاعر الحنين إلى الطفولة، ثم تصوير للقلب في يقظته وصلته بالخير والشر، ومدى تقبل الناس لما يفيضه هذا القلب من حبّ، إلى صور أخرى من الطمأنينة النفسية، رغم الرياح والرعود، إلى الشعور بالحاجة الملحة إلى رفيق أو حبيب، إلى مشاعرَ تتقمص حيناً وحدة الوجود والوصول الصوفي، وتصبح مناجاة رقيقة، ثم تحور فإذا هي احتجاج على وضع الانسان أمام المسؤولية، احتجاج على الحساب.

وحين نحاول أن نرقب الحركة الداخلية في هذا الشعر، لا يظهر لنا انه متطور، لأنه يعاني التقلب في دائرة ضيقة، وفي فترة زمنية محدودة. غير ان ابرز ما فيه، تلك الوقفة بين تجمد القلب – كالنهر المتجمّد – ثم يقظته وعودته إلى الحياة. ففي قصيدة «النهر المتجمّد»[1] نظر الشاعر إلى النهر فرآه مقيّداً ولكنه شعر بأن قيده موقت ووازن بين قلبه والنهر، فرأى ان قلبه متجمد أيضاً:

١ همس الجفون – ص ١٠

فتساوت الايام فيه صباحُها ومساؤها
وتوازنت فيه الحيـاة نعيمها وشقاؤها

سيّانِ فيه غدا الربيع مع الخريف او الشتاء
سيّانِ نوح البائسين وضحك أبنـاء الصفاء

ووجد الشاعر ان الفرق الوحيد بين قلبه والنهر ، هو ان قلبه لن ينشط من عقاله ولن يهب من رقدته . وبعد خمس سنوات أو تزيد (١٩٢٢) لم تصدق نبوءة الشاعر ، فقد أحس ذات يوم ان قلبه ينطلق من الإسار ، فثار على حكم العقل وشططه ، وكأنما بعث من الأموات [١] :

فقمتَ اليوم واعجبا   من الاموات ملتهبا
لتحرق مـا بنينـاه   ولا تُبقي لنا حجرا
ولا خشباً ولا حطبا

وُسرّ الشاعر لهذا الانبعاث الجديد ، فهتف مازجاً شعور الفرح بالتهيُّب :

أفاق القلب واطربي   أفاق القلبُ واحزني
فنم يا فكر أو فاخضع   لقلبٍ كان من حجر
فصار اليوم من لهبِ

وقد نعدّ هذا التذبذب بين الجمود واليقظة تطوراً ، ولكننا لا نستطيع ان نقول ان سائر المعاني النفسية - سواء قبل هذا التطور أو بعده — تجددت ونمت . فهو قبل هذه اليقظة يتقـدم بالابتهالات الصوفية التي تؤمن بوحـدة الوجود ، وبعدها يرى الخير والشر أمرين متلازمين ، بل يجهل أيهما هو الذي يحكم قلبه . وبعد تلك اليقظة ايضاً يؤمن ان الانسان غير مسؤول عن قسمة الحياة إلى حلال وحرام . وعلى الرغم من الطمأنينة التي تبدو بعد اليقظـة ،

---

١ قصيدة « افاق القلب » — همس الجفون : ص ٥٥ .

نجده قلقاً لا يستقر به الحال لحاجته إلى قلب يتعاطف مع قلبه ، قلقا في وقفته أمام البحر ، حتى إذا بلغ النهاية عند قصيدته « الآن »[1] (١٩٢٦) ، اذا هو صوفي واصل :

غداً اعيد بقايا الطين للطين وأُطلِقُ الروح من سجن التخامينِ
وأترك الموت للموتى ومن ولدوا والخير والشرّ للدنيـا وللدين
والبس العري درعـاً لا تحطمه أيدي الملائك أو أيدي الشياطين
فـلا تروّعني نار الجحيم ولا مجالسُ الحور في الفردوس تغريني
غداً اجوز حدود السمع والبصر فأدرك المبتدا المكنون في خبري
فـلا كواكبُ إلاّ كان لي سبلٌ فيهـا ولا تربة إلاّ بها أثري

ولكنا نلمح من هذا التقلب مظاهر للثبـات : فمنذ البـدء يؤمن الشاعر بالقلب ، ويستنيم إلى الطمأنينة النفسية ، ويتحدث عن حبه الذي رفضه الناس، وعن ضميره الذي قدّسوه ، وقلبه الذي أحرقوه . وتظل هـذه المعـاني هي صورته الصحيحة ، مهما تتجمع حولها صور الجمود العاطفي أو القلق النفسي أو العطف على الناس . حتى لو أردنا ان نقيم من فهمـه للخير والشر والمسؤولية الانسانية والطمأنينـة الصوفية والعلاقة بين الله والانسان ، فلسفة لا يعتريهـا تناقض في اصولها لما وجدنا ذلك أمراً بعيداً . ومعنى هذا ان القاعدة الفلسفية في شعره سليمة ، وان كان التقلب العاطفي يغيّر أحياناً من قسماتها .

ولا يخطىء المتأمّل لشعره ، رؤية تلك الرابطة القوية ، بين نفسية الشاعر والعناصر الأربعة من ماء ونار وهواء وتراب . وهذا يرجع ، فيما نرى ، إلى تصوّره الانسان تصوّراً صوفياً . وإلى إلحـاحه الشديد عـلى أحوال النفس الإنسانية ، دون الموضوعات الأخرى، فإذا كانت وقفته ازاء الديدان او بين الجماجم أو الموت والتحرر من الجسد ، ذكر التراب كثيراً . أما النار فهي دائمـاً في داخل نفسه ، ولعلّه يرمز بهـا إلى احتدام الشهوات ، وبخاصة حين

[1] همس الجفون – ص ١٠٨ .

يتساءل : أهي شعلة الإله، أم شعلة الردى . ثم يرجو الله ان ينزعها من نفسه ويضع في مكانها جمرة الايمان (أي يبدل ناراً بنار) . وإحدى قطعه المترجمة، عنوانها « الشرار »[1] وهو يقول فيها :

ناري تشبّ وتزفر
والشرار السجين في الجذوع والقشور
يتواثب إلى فوق
فلا تلمحه العين
حتى تلفّه ظلمة الليل في ثنايا جلابيبها .

ويقول أيضاً :

ناري تميد وتلهث وتلملم ألسنتها
والرماد يختم شفتيها على مهل .

فالنار هي القوة الدالة على الحياة، هي رمز الطاقة الداخليّة، وليست هي كما عند ايليا ونسيب، رمزاً لما في الخارج من أمل أو ألوهية . أما عنصرا الماء والهواء، فيتمثلان لديه في البحر والريح . والبحر محبب إلى نفسه، لأن نفسه صورة للبحر، كما هي صورة للريح. غير ان البحر أحبُّ إليه لانه يمثل المنظور والمسموع من آثار الله في الكون، فهو يراه في موج البحار ويسمعه في هديرها . اما الريح فلا تمثل لديه إلاّ حالة المسموع . والبحر صورة للإنسان أو النفس في عمقها واتساعها وهدوئها وثورتها، أما الريح فتمثل القوى الخارجية التي تحوم حول صومعة الاطمئنان النفسي وترتد عنها عاجزة .

ولا نرى في استعمال هذه العناصر رموزاً أبعد من الذي وضّحناه، فإن نعيمه يقف إلى جانب البحر، ولكنه لا يتمنّى ان يرتمي في أحضانه، وإذن

[1] همس الجفون – ص ١٢٦ .

فليس البحر لديه رمزاً للعودة إلى الطفولة مثلاً . وهو يتحدث عن النار ولكنه لا يرمز بها إلى الحبّ – إلهيّـاً كان أو إنسانياً – فليست تمثل هذه العناصر ، إلاّ قوى : النـار الداخليّة قوة داخلية ، والريح هي القوة الخارجية التي تحاول ان تطفىء القوة الداخلية أو تضعفها ، والطمأنينة هي الحصن الذي تلجـأ إليه النفس ، والبحر هو الرابطة الـتي تجذب النفس من داخل صومعتها إلى الوجود الخارجي ، إلى الحياة . والاناشيد التي يتغنى بها الشاعر في وحدته أو عند منظر من مناظر الحياة ، كالبحر والدودة وورقة الخريف ليست إلاّ صلوات نفس ، وفيها من الصلوات قوّة الاشارات وعمق التأمُّلات .

ولا يفوتنا أن نلحظ نسبة النتاج الشعري عند نعيمه. فمن ثلاث قصائد تحمل تاريخ سنة ١٩١٧ وقصيدتين سنة ١٩١٩ ، وثلاث سنة ١٩٢٠ ، وقصيدتين سنة ١٩٢١ ، ارتفع نتاجه إلى تسع سنة ١٩٢٢ ، وست سنة ١٩٢٣ . لماذا انثال عليه الشعر عام ١٩٢٢ ؟ إن بواكير الشعر عند نعيمه نمت في الحرب العظمى ، وفيها عبّر الشاعر عن جمود عواطفه (عدا قصيدة أخي) ثم كانت سنة ١٩٢٠ ، وما تزال آثار الحرب آخذة بخناق الإنسانية ، ثم تكشفت الأزمة الاقتصادية بعد هذا العـــام ، وإذا الشاعر يستيقظ ، وإذا هو يرحب بالانطلاق . أترانا نستطيع أن نقيم أية علاقة بين ما كان يحدث في الحياة العامة وبين هذا الشعر ؟ وهل ليقظة القلب عند نعيمه صلة بذلك الانعتاق من عقال الحرب وآثارهـا ؟ أيّاً كان الأمر ، ففي عهد اليقظة القلبية نفسها ، أسعفت القريحة وهجم الوحي الشعري . نضيف إلى ذلك ظهور الرابطة القلمية سنة ١٩٢١ ، والدور الخطير الذي قام به نعيمه في انشائها ووضع اسس نظريتها النقدية .

ومع أن نعيمه عاش يستمد كل وحيه من نفسه ، في أحوالها المتفاوتة بين صعود وهبوط وقوة وضعف ، ومع أنه يمنّ على المجتمع بالحب – الوهمي – الذي يمنحه له ، مع ذلك كله ، فالحقيقة التي لا سبيل إلى انكارها ، أنه شاعر لم يبتذل ملكته الشعرية مرة واحدة ، ولم يتملّق شعوره أبداً – بل كان دائماً

مستلهماً لما يؤمن به . وفي هذا وحده ما يجعلنا نشعر بالأسف على انه انصرف عن حقل الشعر ، إلى حقل النثر ، ولعله وجد المجال هنا أكثر اتساعاً لنزعته الاستغراقية التأملية ، التي لا يحتملها الشعر بما طبع عليه من تركيز ولمح وإيحاء .

٣

نسيب عريضه

ولد في حمص (سورية) وانطبعت في نفسه مفاتن طبيعتها الساحرة . تلقى تعليمه الابتدائي في المدرسة الروسية فيها ، ثم انتقل الى دار المعلمين الروسية في الناصرة ، شأن زميله نعيمه. هاجر إلى نيويورك سنة ١٩٠٥ وأسس سنة١٩١٢ مطبعة الاتلنتيك، وعنها أصدر مجلة «الفنون» التي تعهدت نتاج المهجريين قبل تأسيس الرابطة القلمية . تزوج من نجيبه حداد شقيقة عبد المسيح وندره. ولم يكن موفقاً في حياته العملية ، فاضطر الى أن يعيش عيش الكفاف مقتراً على نفسه منصرفاً الى الأدب والصحافة بكل قواه . توفي سنة ١٩٤٦ وفيها صدر ديوانه الفرد (الأرواح الحائرة) .

منذ عهد مبكر، أدرك نسيب ان قسمته في الشعر ليست هي قسمة الشاعر الذي يتحدث عن الجمال في الناس والأشياء ، وانما وجد في نفسه ميلًا جارفا إلى الحديث عن ظلام العيش وفيافي التيه وظلم القدر وغروب الأمـل ، وعن الخـداع والشقـاء والفراق والدموع ، وعن الفقير والطريـد والنبيّ المحتقر ، والعذراء التي تبذل عرضهـا في سبيل العيش ، وعن المجـد الذاهب والعظمـة المحطمة [١] :

باطلًا ترجون لحنـــاً مفرحاً | قـطـّعَت أطرب أوتاري العِبَرْ
فدعوا قلبي مع الباكين في | مأتم العيش على حال البشر

١ قصيدة « حديث الشاعر » – الارواح الحائرة : ص ٢٠ .

ولسنا ندري لمَ اختار الشاعر – أو اختير له – جانب الألم والدموع والرثاء ، واشاح بنظره عن الجانب الضاحك الجميل من الحياة . ولكنا ندري يقيناً ان شعر نسيب ، ظلّ صورة صادقة لهذا الاتجاه المبكر ، وانه لم يبارح بعيداً ، دائرة الحزن والألم والحيرة في حياته النفسية والفكرية . غير انه بدلاً من أن ينذر نفسه للحديث عن ظلام العيش وظلم القدر والخداع والشقاء والفقر، مما يعيش فيه الناس، رأى في نفسه صورة لكل هذه الامور، فتحدث عنها ودار حولها وتحرّم بها وتعمق مأساتها ، مؤمناً انه يصور الألم الانسانيّ عامة ، من خلال ذاته المتألمة .

وما كان نسيب غافلًا عن الألم في حياة الناس ، ولكن الذي دفعه في اتجاه ذاتي انطوائي، هو ذلك الشعور بالتفرد، الذي واجه الشاعر المهجري، ويواجه الانسان الرومانطيقي في العادة . وهو شعور بالتفوق والاستقلال والتميز عن الناس والبيئة ، ومحور هذا الشعور عند نسيب ، نوع من المقاومة النفسية ، مخافة ان تذوب شخصيته المتميزة ، في بحر واسع كبير . واذا كان نسيب قد تطور في شيء – عدا العمق الفلسفي في شعره – فان صورة تطوره في أنفسنا تتخذ شكل حلقات مترابطة ، ولكل حلقة فيها خصائصها ومميزاتها ، ولا بأس ان تكون إحداها متمتعة بالقوة ، والاخرى متميزة بالضعف مثلًا، فهذه حال النفس الانسانية في شيء من تقلبها ، غير ان نسيباً لم يكن يقوى أو يضعف إلا بعد ان يستنفد القوة ، أو يسأم الضعف .

وأول حلقة في حياته النفسية –كما يصورها شعره– تتميز بما سميناه الشعور بالتفرد والتفوق والتميز والاستقلال ، ولهذا كان نسيب يتشبث بالقوة والجلد على تحمل المصاعب والألم، ويشق طريقه وحيداً لأنه لا يحب ان يطرح اعباءه على الآخرين . وبهذا الشعور تنطق قصائده في هذا الدور ، حتى تلك القصيدة التي ترجمها عن الشاعر الروسي تيوتشف ، فانها تعبير عن الجلد ومغالبة الألم

في صمت [1] :

صمتاً ولا تظهرنْ ما في فؤادك من شواعرٍ وأمانٍ وحيُها انسكبا
دعها تغبْ في خفايا القلب إن بزغت في جوّه مثلَ بدر ضاء فاحتجبا

. . . .

من أين للمرء ان يبدي عواطفه وكيف يفهمك الأدْنوْن والغربا
أيدركون بماذا انت منتعش إن المعانيَ ان قيلت حوَت كَذِبا

وهذا الشعور بالتفرّد راجعٌ إلى عاملين : إلى فقدان من يستطيع فهمه أو مشاركته العاطفية بين الناس ، ولذلك فهو يشرب وحده : « اشرب وحيداً أيّهذا الفتى » – وإلى تميز ذاتيّ في نفسه التي لا تهشّ لما يهشّ الناس له ، ولا ترتضي ما يرتضون [2] :

قلت دعوني مطرقاً حائراً فليس لي في لهوكم مَطْمَعُ
من لي بأن أطرب والنفس قد أمست على أسماعها برقع
إذا سمعتم فأنا سامع ما ليس يُصبيكم ولا يمتع
أبْعدُ من ضجة ألحانكم عاصفُ أنغامٍ به أرتعُ

ولذلك أحَبّ ان يظهر بمظهر المتجلّد القويّ الذي لا يشكو ولا يتذمّر ولا يحبّ ان يستدر عطف الناس على آلامه . قال يصوّر شعوره هذا ، في قصيدة « دعني وشأني » [3] :

قل : افتقرنا فلم نلجأ إلى أحد وقل فجعنا فلم نخضع لأحزانِ
وقل: عطشنا وكان الماء قسمتنا فلم نرِده وعفناه لظمآنِ

---

١ قصيدة « الصمت » – الارواح الحائرة : ص ٢٤ .
٢ قصيدة « في جلسة طرب » – الارواح الحائرة : ص ٤٧ .
٣ الارواح الحائرة : ص ٥٠

وقل : عشقنا فلم يعلم بنا بشرٌ ولا الحبيب ولا فخرٌ بكتمان
وقل سهرنا فلم نشك السهاد إلى نجوم ليلٍ أضاءت فوق عميان
وقل شقينا فلم نخضع لذي صلفٍ ولم نحارب شقاءً بابنة الحانِ

تأمل هذا الشاعر القويّ الذي لا يشكو ولا يهرب ، « ولم نحارب شقاء بابنة الحان » . ولذلك نرى أن رومانطيقية نسيب في مبدإ أمرها ، لم تكن من النوع الضعيف الذي يستجدي عطف القلوب ، وقد ظلّ هذا الشعور بالقوة حبيباً إلى نفسه حتى حين فارقته القوة وغدا ضعيفاً . إن علاقة نسيب بالقوة ، كانت في مطلع حياته نوعاً من الشعور الذي يوجّه الحياة ، ثم أصبحت بعد ذلك حنيناً إلى القوة وأملًا يداعب النفس بقرب عودتها .

ولذلك نرى نسيباً في هذه الحلقة الأولى من حياته النفسية ، يثور لدى كل بادرة تهمّ بالظهور في نفسه . وإلى جانب ذلك كلّه نجد في هذا الدور بذوراً من الحيرة ، ولكنها ليست حيرة عميقة ، بل هي استفهامات أساسها أيضاً شعوره الأصلي بأنه شاذّ في نظرته إلى الأشياء : يهوى منظر الذبول ودمعة الفقير ، ويتساءل كيف لا يهوى الناس مثل هاتين الصورتين ، ويستفهم ، في سرعة تعجله عن تعمّق المشكلات ، عن عدم العدالة في الطبيعة نفسها ، وعن بعض الأمور المحيّرة في النظام الكوني[1] :

لماذا التناسل والنسل ندري بأن الحيـــاة له قاتله
لماذا غـلام يموت وتبقى شيوخٌ تثقّل في العائـله

ولكنها حيرة لا تمدّ جذوراً عميقة في نفسه ، إذ أن شجرة الحيرة هذه ، ستجد في نفسه أماكن صلبة لا تستطيع شقّها ، فتكف عن إرسال بعض الجذور . وستجد أرضاً لينة في مشكلة الفناء وسير الإنسانية نحوه ، فترتكز

---

١ قصيدة « لماذا » – الأرواح الحائرة : ص ٤٥ .

هناك ، وتمدّ جذورها طويلة ، حتى تقتلعها ريح الموت .

وفي الحلقة الثانية – وهي تشغل فترة من الحرب العامة ، وتستمر إلى ما بعدها بقليل (١٩١٥ – ١٩١٩) ، أخذ ذلك الحصن من القوة والجلد يتداعى . وجعلت الصلابة القديمة تتفتّت ، وأحسّ الشاعر بأن تفرّده العبقريّ لا يغنيه عن الناس ، وتاقت نفسه إلى الصديق ، وحنّ إلى إنسان يشاركه آلامه . وحين أحسّ بالتخاذل الجديد ، ذهب يعنّف نفسه المتردّدة التي كلّت عن السير قبل الأوان ، في قصيدته « على الطريق » (١٩١٦) [1] :

لماذا وقفتِ بخوفٍ وحيره
أيا نفس عند الطريق العسيره
ألا امشي فإن الحياة قصيره
ألا امشي .

. . . .

لماذا العتاب على ما انقضى
أنرجع بالعتبِ عُمراً مضى
شقينا ولكن شقانا الرّضى
ألا امشي .

وأخذ نسيب في هذه الفترة يرى نفسه في مرايا جديدة ، وكان أوضح المرايا جلاءً أمام عينيه ، وطنه الذي ابتُلي بالحرب والمجاعة والضعف ، فاستطاع الشاعر أن يغمر كونه النفسيّ في تيار من الوطنية ، ولكنه لم يجد في صورة وطنه إلاّ صورة نفسه المحمّلَةِ بالألم ، فنظم « ترنيمة السرير » [2] على لسان امٍّ منكوبة :

---

١ الأرواح الحائرة : ص ٦٠ .
٢ » » : ص ٦٣ .

ظلامُ اللّيل قد جَنّا   وَبوق الهمّ قد رنّا
فنم يا طفلُ لا يهنا   غنيّ بات شبعانا

قتام اليأس غطانا   فنم لا عين ترعانا
إذا ما صبحنا حانا   حسبنا النورَ أكفانا

ألا يا همّ يكفينا   لقد جفت مآقينا
لو أن الدّمع يغذونا   أكلنا بعض بلوانا

بكى طفلي وما ناما   وقضّى العمرَ صوّاما
جنى الآباءُ آثاما   عليها الله جازانا

والقصيدة من أغانيه الحزينة ، الجميلة بحزنها العميق . وإذا أخذناها على أنها صورة لنفسه في هذا الدور ، فما تزال تنمّ على شيء من التماسك ، على رغم ما فيها من شكوى ، وهي على حزنها لا تزال موشّحة بالأمل .

ونظر نسيب إلى وطنه فثار على ضعفه ، وكان في حقيقة الحال يتمّ الثورة الخانقة التي بدأ يحارب بها نفسه – كان هو والوطن حينئذٍ صورتين متشابهتين، إلاّ ان الضعف في الوطن مكبّر واضح ، فتقشعر نفسه لهول ما هو مقدم عليه من ضعف، بخطى سريعة. وفي قصيدة «النهاية»[1] تبلغ هذه الثورة ذروة حدتها:

كفّنوه
وادفنوه
أسكنوه

هوّة اللحد العميقْ
واذهبوا لا تندبوه
فهو شعب ميّت ليس يفيقْ

١ الارواح الحائرة : ص ٦٥ .

هتك عرض

نهب أَرض

شنق بعض

لم تحرّك غضبَهْ

فلماذا نذرف الدمع جزافا

ليس تحيا الحطبه

لا وربّي

ما لشعب

دون قلب

غير موتٍ من هيبة

فدعوا التاريخ يطوي

سفر ضعف ويصفّي كتبه

ولنتاجرْ

في المهاجر

ولنفاخر

بمزايانا الحسان

ما علينا إن قضى الشعب جميعاً

أفلسنا في أمان

ربّ ثار

ربّ عار

ربّ نار

حرّكت قلب الجبان

كلها فينا ولكن

لم تحرّك ساكناً إلاّ اللسان .

والقصيدة روح ملتهبة ، حطمت التفاعيل الرتيبة ، وانطلقت كالقذائف تقع هنا وهناك ، فترعب او تحرق ، ولكن هذا الانطلاق الفائر المزمجر كالنيزك الهاوي ، ما يلبث أن يصير إلى رماد ؛ وما أشدّ ما يحسّه القارىء من همود ، حين يقرأ بعد القصيدة المتقدّمة ، قصيدة نظمها الشاعر في عام تالٍ وعنوانها « أنا في الحضيض »[1] :

أنا في الحضيض
وأنا مريض

ذلك هو مصير النار التي هبّت قويّة ثم انطفأت . والقصيدة هذه صورة للحلقة الثانية من حياة الشاعر ، حين أخذ يفتّش عن قلب يعطف عليه ، ويقول للناس في نغمة تذكر باغاني الشحاذين والمتضرعين :

دربي بعيد
وأنا وحيد
أفلا رفيقٌ أو دليلٌ في الطريقْ
أفلا سلاحٌ أو دعاءٌ من صديق
وارحمتاهُ لمن يسير بلا وطاب
بين القفار وقد تعلل بالسراب

ويحيط الصمت بالشاعر فلا يسمع مجيباً :

ما من مجيب
ما من حبيب

ويدرك في لحظة من لحظات الشعور بالتغيّر ، ان الدنيا حالت عما كانت عليه ، وان عهد المروءة امّحى من الوجود. أين غاب ذلك العصر الذهبي –

---

١ الأرواح الحائرة : ص ٧٢ .

عصر الوفاء والنبل والكرم ؟ أين غارت نجومه ؟ لا عجب إذا عفّى ذلك العهد بعد ان أصبحت «كم» هي مفتاح كل شيء. المال ... المال ... هو سر التغيّر، أما الكرم والمروءة فلم يبق منهما إلاّ أطلال .

وعادت إلى ذهنه صورة الحطبة – « فلماذا نذرف الدمع جزافاً .. ليس تحيا الحطبة» – ورأى زهد الناس فيه وفي العطف عليه ، وعاد من جديد يمسح الضباب عن مرآته الكبرى، عن الوطن، فرأى سورية شجرة يابسة يعشش فيها البوم ، أو عظمة عرق الذنب ما كان عليها من لحم ، رآها مثله مضيافة تطعم الناس وهي جائعة، كما انه هو يبذل الحب فلا يجد من يقبله منه، ويظل جائعاً إلى حب قلب آخر ينبض مع قلبه . رآها وقد جنت عليها الحرب ، كما جنت على القوّة التي كانت في نفسه ، فأخذ قلبه يتصاعد بخوراً على مأساتها[1] :

بخور قلبي يحترق　　　قربان دم
ألم يئن ان ننعتق　　　من الأمم

وسورية مثله أيضاً مشغولة بالصلاة، كلما تكالبت عليها أيدي الظالمين، وهو مشغول أيضاً بالصلاة ، مع ادراكه انها لا تردّ عدواناً :

هيهاتَ عند الوتر لا　　　تجدي الصلاة
شعبي سيبقى في الملا　　　عبد الغزاة

وأخذت الغربة تثقل عليه، فتمثل نفسه «المسافر» الذي ترك بلاده – موطن العرار وابنة الصحراء – تحدوه الآمال وتهيب به : سر ، تشجع[2] :

فمضى خائضاً غمارَ الصعاب　　　يتلظى حسامُه في القرابِ

---

١ قصيدة « نفحات وطنية – على المذبح » . الارواح الحائرة : ص ٨٠ .
٢ قصيدة « عودة الفارس » – الارواح الحائرة : ص ٩٧ .

يتوخى شرابه من سراب لاح للعين في رؤوس الروابي
يتلمع
سار في دربه الطويل سنينا يتناسى أشواقَــه والحنينـا
يبتغي أن يدافع التنينـا عن فتاة تسيل دمعاً سخينا
تتضرع

* * *

هذه هي صورته في الدور الأول ، يصارع كل شيء متجلداً ، لا يشكو الصعاب . وتذكر وهو في الدور الثاني هـذه الصورة ، تذكر كيف هاجر ليقتل التنين الذي سيبتلع الفتاة – رمز الحريّة – ثم أدركه التعب والأصوات تناديه : ارجع ... اسمع ، ووقع ضعيفاً مريضاً يصيح « أنا في الحضيض » ، وانتصر التنين ، وابتلع سورية الجميلة ، كما انتصر تنين الحياة الصاخبة ، فابتلع الشاعر ، بعد أن جذبه ونثره وألقاه على الأرض متهافتاً كسيراً .

كيف انتهى دور الضعف :

لا نجاح ولا دعوة إذن ، فليقدر الشاعر لنفسه عودة حلميّة ، وليدمّث لحياته مضجعاً ينسيها الألم – غابت صورة الوطن من نفسه ، في زحمـة نضاله السياسي ، وامّحت معاني الضعف والقوة ، ولم يعـد على المسرح إلاّ نفسه في جوّ ليلي – كالجو الذي يسيطر على رشيد أيوب – ذي ثلاث شعب ، الليل الحقيقي وليل العيش وليل القبر ، وهو يمقت هـذا الليل المتشعب المنيخ على صدره ونفسه وحقيقته ، ولا يطمئن إليه ، كما يطمئن إليه رشيد :

لقد طال ليــلي فهل من صباح وطال اضطرابي فهل من سلام
أيا نجمـــة في أعـــالي السما أطلتِ السكوتَ فهل من كلام[1]

١ قصيدة « أيا نجمة » – الأرواح الحائرة : ص ١٠٧ .

ووجد نفسه في هذا الليل واقفاً عند مرقاة المناجاة ، فإذا هو في الحلقة الثالثة من حلقات حياته ، يعيش في دور حلمي حقق له كلّ ما عجز عن تحقيقه من قبل ، دور عاد فيه إلى النفس يستبطن ما يدور في داخلها من صراع . وقد امتدّ هذا الدور من سنة ١٩٢٠ – ١٩٢٧ ، وفيه يتجلّى مدى الحلم الذي أَخذ الشاعر يغرق فيه ، إذا تذكر الوطن والعودة ، وشعوره بالحاجة الملحة إلى الابتعاد عن المجتمع . وفي بدء هذه المرحلة تراءى له الغاب ، ملجأً وملاذاً ، ثم ما لبث أن اختفى من حياته ، لأن دنيا نفسه أَصبحت أَحبّ إليه من دنيا الغاب . واستحرّ الصراع بين نفسه وجسده في هذا الدور ، وهو الصراع الذي وصفنا تطوره في موضعه من هذا الكتاب ، ولذلك فإننا نسجل هنا ما لم نشر إليه هنالك :

قد يتبادر إلى الذهن ان هذه العزلة باعدت بين الشاعر والتعاطف الانساني، ولكن الحق ان شعوره بالاخوة ، قوي وازداد . لم يعد يطلب صديقاً أَو يستجدي عطفاً ، لم يعد يترنم بأغاني المتضرعين والمكدين السائلين ، بل اصبح يمنح صداقته ويبذل حبّه. ان وحدته علمته ان الدرب طويل عسير، وان الحياة احبّ إليه من الفناء ، وان الجسد أَقرب إليه من النفس، ولا بدّ للانتصار في هذا الصراع ، من محبة واخوة شاملة . وتسامت عواطفه الانسانية فأَخذ يهب ولا يسأَل ، ويعطي دون منّ . وهذا ما يميّز شعره في هذه المرحلة ، إذ هو يصوّر الشاعر وقد غدا انموذجاً انسانياً رفيعاً ، يتقمّص مشاعر الناس، ويعبّر عن حالهم المؤلمة ومأساتهم المحتومة . ولم تعد الاخوة رابطة صداقة ، بل أَصبحت رابطة إنسانية عامة ، يقوّي منها الموت نفسه [1] :

فلنسر في الظلام في القفر في الوحشة في الويل في طريق المجاهدْ
فلنسر اعزلين إلاَّ من الحق سلاحاً والفكر حادٍ وقائد

---

[1] قصيدة « يا اخي يا اخي » – الارواح الحائرة : ص ١١١ .

وإذا اشتدت الذئاب عواءً فلنقابل عواءها بالنشائد
وإذا احلولك الظلام أضأنا مِشعل القلب مثل نار المواقد

ويستمر نسيب في الضرب على وتر الأُخوة، مصرحاً احياناً ان الموت هو الشرّ الذي يحتمها علينا[1] :

ادن مني إنا شبيهان نرعى دمنة العيش جاهلين الحبالَه
ادن مني إنا طريدان في قفرٍ وكل منا يخاف خياله
وكلانا ضلّ الطريق ولا يد ري وكلٌ منا يراقب آله

وانتفت النفعية من هذه الأُخوة ، وحلّ محلّها تضحية مثالية ، يقدم فيها الحب ، دون سواه ، اما الماديات فلا مقام لها هنا[2] :

هاكَ لا هاتِ يا أخي هاكَ ما قد ملكتُه
هاكَ حبّي وانه صرف حبٍّ محضته

وسنفهم كيف يتقمص نسيب الإنسانية في نفسه ، فلا يحسّ أنه منفردٌ ، ولا هو الضعيف الذي ينشد معيناً ، بل هو الرمز الإنساني ، هو الحالة التي تتكرر على ظهر الأرض ملايين المرّات. وسنفهم ذلك إذا نحن سمعناه يتحدث عن السأمة والملل والأمل والشقاء باسم الانسانية كلها لا باسم نفسه، بلغة الجمع لا بصيغة المفرد ، في تلك الذروة من شعره ، قصيدة « من نحن » .

ففي صيف عام ١٩٢٤ ، نجد صورتين متتاليتين . صورة للشاعر في شهر حزيران ، وقد جلس يعاتب نفسه لأنها تبكي ، ويسألها عن سرّ بكائها ، ويقرر انها تنوح بلا سبب معروف لديه ، وذلك في قصيدته « يا نفس لا تبكي » .

---

١ قصيدة « ادن مني » – الارواح الحائرة : ص ١٤٦ – ١٤٧ .
٢ قصيدة « هاك » – الارواح الحائرة : ص ١٦٤ .

والقصيدة تتجلى بمظهر القوّة الذي يستر نواة ضعيفة. فالشاعر ما يزال يحنّ إلى العهد الذي كان يترفع فيه عن الشكوى والبكاء، بينما هو في حقيقة أمره يبكي، ويدفع نفسه إلى البكاء ، وهو يلومها لأنها تبكي ، ويذكرها بالذبول والتغيّر والفناء ، ثم يقول لها ... إنك تنوحين بلا سبب ، أي انه يوجد لها السبب ، ثم ينكره عليها . غير انه في شهر تموز من العام نفسه ، اخذ يتحدّث عن الإنسان عامة ، وعن اخفاق سعيه ومخادعة آماله[1] :

أبت لياليـنا الطرب | واستوحشت أيامنا
والعمر ولّى وذهب | ولم ننل منه المنى

هِمنا بربّات الحِجال | فما قنعنا بالصور
وكم ظفرنا بالوصال | فلم نجد فيه الوطر

من نحن ؟ هل نحن بشرْ | نحيا ونمضي حالمين
أم نحن من طين الضجر | لسنا كباقي العالمين

سارت قوافل الأملْ | ونحن في القفر هجود
وغادرتنا في الطلل | نبحث عمّا لا يعود

هل نحن ظلٌّ قد ثوى | والدّوح ولّى وغبر
أو نحن في الأرض نوى | قد نبذت بعد الثمر

آمالنا مثل الرمالْ | عطشى وتسقيها البحار
يخلقُها ليل الخيال | يمحقها نور النهار

أدار في القوم الكؤوس | لما رآنا نائمين
ساقي سعودٍ ونحوس | فما برحنا ظامئين

---

١ قصيدة « من نحن » – الارواح الحائرة : ص ١٥١ .

من نحن ؟ لسنا كالملا   ولا نبالي بالعجاب
لا نظهر الشكوى ولا   لنا على الدّهر عتاب

ذاقت على نطع الشقا   أرواحنا ما لا يطاق
فلا تبالي باللّقا   ولا تُبالي بالفراق

الجسم عن عجز خضع   والروح ما زالت تثور
تنضو سلاحاً ما قطع   على عدوٍّ لا يخور

الشمس مالت للغروب   لا بأس فليأت الظلام
طوبى لقلب في القلوب   يرجو من الليل المرام

سيّان صبح ودجى   عند الذي عاف العيان
سيّان يأسٌ ورجا   عند الذي ملّ الزمان

هذه هي القصيدة . ومن لا يتتبع النموّ في شعر نسيب ، لا يستطيع أن يدرك لم نتخذ منها صورة كبيرة للتجسد الذي جعل الفرد في مواجعه الذاتية ، يعكس صورة عامة للإنسانية في بعض آلامها. وقد حاولنا ان نرسم صورة سريعة لذلك التطوّر النامي ، ليتمكن القارىء من الوقوف عند هذه القصيدة، وقفته عند نهاية شامخة . وسيجد القارىء كيف ظلّ الشاعر معجباً بشخصيته القديمة ، التي لا تظهر الشكوى ولا لها على الدهر عتاب ، وأنه وقف وقفة المتجلّد الراضي في نهاية القصيدة ، وهو يقول : « لا بأس فليأت الظلام » . ونشير في هذه القصيدة إلى صورة مفردة ، وهي صورة « الجلاّد والنطع » ، فإنها من الصور التي يحبها نسيب، ويكررها في شعره . وقد استطاع الشاعر ان يصوّر جفاف الينبوع النفسي تصويراً متكاملاً في صوره المتتابعة : طين الضجر – الظلال الذاهبة – النوى المنبوذة – الرمل الذي يشرب ماء البحر ويبقى ظمآن – الكؤوس التي لا تطفىء الظمأ – القشرة الصلبة التي نواجه بها العجائب

والآلام – عدم المبالاة باللقاء والفراق – ضرب الروح بسلاحها في جثة هامدة – لقاء المغيب عند اشتباه الليل والنهار .

وكل واحدة من هذه الصور، تدلّ بمفردها على حقيقة كبرى ، هي السآمة أو الملل . ولكنا إذا تعمقنا هذه الصور ، وجدناها في اكثرها ، ذات دلالة عامة على العقم : فالطين صورة للعقم والتحجر ، وكذلك هي النواة الملقاة ، وكذلك هو الزواج بين الرمل والبحر. اما عدم المبالاة باللقاء والفراق، فيدل على العقم العاطفي المطبق. ان يد الجفاف قد اعترقت كل شيء، وامتصت ماءه وحياته ؛ فهل نستطيع أن نقرن بين هذه القصيدة، وبين الحيرة المبكرة ، التي كان الشاعر يتيه فيها ، فيتساءل عن الضرورة إلى التناسل ؟

اذا صحّ ذلك ، فقد استطاع الشاعر في قصيدة « من نحن » ان يرمي كل الإنسانية بالجفاف ، ويقعد بها عن النمو والتوالد والتكاثر ، ويضرب دونها بسور السآمة ، معلناً لها ان ليس هناك من حقيقة لحياتها ، وانما هناك حقيقة صريحة في موتها .

وإننا لنقيم هذه القصيدة قمة في شعر نسيب ، لكي تعيّن لنا امتداد الخط النفسي ومدى اتجاهه بعدها . ففيها يرحب الشاعر بالظلام والموت ، بعد أن توازنت فيه القوى المتصارعه وكفت عن صراعها « سيّان صبح ودجى » ... ولا نرى الشاعر يستدعي الموت ويرحب به إلا في قصيدة أخرى ليس فيها مثل هذا التوازن، قصيدة عنوانها «أمام الغروب»[1] ، لا ندري انظمها قبل قصيدته « من نحن » ، أم بعدها . وفيها يبدو الشاعر كالطائر الذي يرتعش فرقاً ، وهو حيناً يقول للشمس « رويدك لا تسرعي »... ثم يقول لها : « أَشَمْسَ الحياة اغربي » وكلتا القصيدتين نظمتا في عام واحد ، ولعلّ هذه أَسبق من تلك ، لأَن اعتدال التيارات فيها لم يتمّ بعد . وكلتاهما تمهيد لرحلته النهائية في « على

---

١ الأرواح الحائرة : ص ١٦١ .

طريق ارم » ، وهي رحلة شرحناها أيضاً في غير هـذا المكان . ونضيف هنا ان مقدّمات « على طريق ارم » ، موجودة في قصائد سابقة . فالشاعر يقول في سفر وليم كاتسفليس :

خـير الدروب مجاهـل تخفي الطريق إلى إرم [1]

وإذا رثى أخاه تساءل عن مصير الفكر وبنات الصدر والعواطف الإنسانية، وكل هذه رافقته في رحلته في قصيدة « نار إرم » ورسم لهـا نهايتها بعـد أن أسف لتخلّيه عنها ، وخذلانه لها في القفر .

وبعد أن شاهد الشاعر نار إرم ، واجه الموت مواجهة صلبة قوية في موت شاعره المحبوب ابي فراس ، وقصيدة « احتضار ابي فراس » (١٩٢٧)[2] ، هي خاتمة هـذا التدرج النفسي ، وفيها اتحدت الشخصيتان ، شخصية الشاعر الحديث ، وشخصية الشاعر القديم ، فأبو فراس هو نسيب حين يقول :

قد دُحرنا وفرّ صحبي وزال الحُـلمُ عنّـي وهُدّتِ الأرْكانُ

هو نسيب المغلوب في معركة الحيـاة ، وهو أيضاً نسيب الذي لا يزال يتشَبَّث بالقوة والجلد حين يطلب إلى النسر أن يأْكل لحمه ، وابو فراس هو الرحالة الذي سار إلى نار ارم ، لأنه رأى من زاوية فلسفية ، أن الموت بدء انطلاقه :

قد كنت في أَسر ولم أَفقه وقد حانت نجاتي
إني أَرى نور الخلو د يضيء في كل الجهات
فاطفىء سراجي واسدل الستر الأخـير على حيـاتي

---

١ قصيدة « المسافر » ـ الأرواح الحائرة : ص ١١٤ .
٢ الأرواح الحائرة : ص ٢٠٩ .

ولذلك فان « على طريق ارم » و « احتضار ابي فراس »، قصيدتان تعالجان موضوعاً واحداً بطريقتين مختلفتين . إحداهما معنية بالمسافة الزمنية بين المولد والقبر ، والاخرى هي التي تلقى الموت وجهاً لوجه .

وبعد « احتضار ابي فراس » ، أصبح شعر نسيب إمـــا ترديداً لبعض الأفكار السابقة ، او هبّات فاترة في مناسبات معينة . غير ان شعره فقد روحه الفلسفي القديم ، وثورته الصاخبة ، واستسلم إلى السكون ، ولم يبق فيه ما يمثل نسيباً ، إلاّ شعوره المبكر ، بان الحزن نصيبه في الفن الشعري ، وان قلمه لا يفتأ يحنو على الظلمة والسواد والدّموع . والا اعتداده بأنه لا يشكو ، بل يكتم عن الناس حزنه وشقاءه .

في هذه النظرة السريعة التي طافت بنـا على شعر نسيب كنّا نهدف إلى تصوير هذا التتابع في الحلقات ، من حيث قيامُه على نوع من النموّ الفلسفي ، اكثر من قيامه عن النمو من الناحية الفنية . ونعتقد أن القوة الكامنة في شعر نسيب ، لن تفهم بوضوح إلاّ بعد فهم هذا التدرج ، في علاقته بالحياة ، فذلك التدرج هو السّر في اكتمال هـذا الهيكل الشعري الذي بدأ الشاعر بناءه سنة ١٩١٢ ، واتمّه سنة ١٩٢٧ . وكل قصيـدة تعرض منفصلة عن هذا الهيكل الكبير ، تفقد شيئاً – ولو ضئيلاً – من الانسجام . ولذلك كان شعر نسيب هو تلك الصور المتجمعة حول نفسيته في انتقالهـا خلال تلك الحلقات ، فهو شعر متصل بنموّ نفسه اتصالاً وثيقاً ، ومن ثمّ كان السموّ في شعره ملحوظاً في ارتباطه على شكل عقد كامل ، اكثر منه في كل قصيدة على حدة . ونسيب – قبل كل شيء – شاعر يعيش ليسجل الحركة النفسية ، وهي حركة تُنقل على أجزاء ، فإذا رؤيت على حقيقتهـــا فلا بدّ من أن تُرى وهي مكتملة . والعجيب في شعر هذا الشاعر ، أنه ليست لديه في الحلقات الثلاث ذروة واحدة ، بل عنده ذرى كثيرة ، ولكنها لا تتجلّى بوضوح إلاّ لمن يدرس شعره في تطوّره ونموّه .

وإذا كانت حياة نسيب نامية كالشجرة ، متفرّعة كتفرّعها ، وهي مثلها تتلقى التفتح والذبول والفناء، فان القصيدة عنده ليست كذلك أبداً. ومما يقرّبها لنا ان نتصورها كنبع بئر ، وانه ينزح الماء منها سَجلاً بعد سَجْل ، وتجيء السجال متشابهة إلى حدّ ما ، حتى إذا تعب ألقى الدلو جانباً ليستريح ، ثم ليستأنف العمل بنشاط جديد ، ودلو جديد وحبالٍ جديدة . اقرأ قصيدة « يا نفس » ، او قصيدة « من نحن » ، او غيرهما ، فإنك تجده يفرغ دلواً إثر آخر من نبع الحيرة الكامن في نفسه ، حتى إذا أتعبه المتح قرّ هادئاً . والسبب في ذلك ، أن القصيدة لا تولد في نفسه ، ولا تمدّ فيها جذورها ، ولا تنبثق منها انبثاق اثينا من رأس زيوس ، وإنما هي شيء يشبه المدّ والجزر ، والأخذ والرد ، والشدّ والجذب ، هو صورة للصراع ، او تأريخ له ، لا تحليل متدرج لبواعثه ونتائجه .

أعط نسيباً شرارة من الانفعال ، ثم اتركه يعالجها بنفسه ، فإنك تجده واقفاً أمامها كالطفل الذي يرى شهاباً يسقط من السماء لأول مرة ، لا وقفة القديس الذي يخيّل إليك ان بينه وبين النار سراً مفهوماً ، او أنه على صلة بروحها المتمرّدة . أما نسيب ، فليس بينه وبين ما يراه صلةٌ من التجاوب المباشر ، إنه دائماً ناظر مشدوه ، يرى العجب العجاب، فيما لا يراه أحد عجيباً ، وتجده أمام كل موضوع ، متعرياً على حقيقته ، حقيقة « المسافر » الذي تحدث الانطباعات الاولى في نفسه أثراً عميقاً ، فهو يسأل ، ويسأل ، ولكنه لا يجد جواباً شافياً مقنعاً . إن علامة استفهام كبرى تطوّق شعر نسيب ، معلنة عن حيرته ، وإذا لجّ في تساؤله ، فليس من اليسير ان يشبع ، ولذلك كانت قصيدته قائمة بين مصراعين ، الاول : التساؤل ، والثاني : الطلب . وقلّ ان تجد لديه قصيدة تخلو من الالحاح الممعن في الاستفهام والأمر والنهي والحضّ. وهو يتلذذ بهذه الإثارة لأنها سبيله الوحيد إلى اطلاق شرارة الانفعال التي قد تحرق راحته الداخلية ، لو استمرت قابعة في مكانها . ومن ثمّ امتلأ شعره

بالمفعول المطلق الذي حذف عامله : صبراً – مهلاً – رفقاً – صمتا ، وبأداتي التحضيض والعرض : هلاّ وألاّ ، وبالأمر والنهي والاستفهام ، وبالفاظ مثل : رويدك – حنانيك – ويحك – كفاك – حذار . ويغلو في هذا حتى تصبح عباراته كلّها مركبة على هذه الطريقة . وإليك قطعة نموذجية ، هي فاتحة قصيدة له[1] :

حنانيك نفسي ! اطلت الأنينا
رويدك – ويحك – كم تشتكينا
وكم تستغيثين ! ما تطلبينا ؟
كفاك اختباطاً ، ألا تتعبينا ؟
أيا ثائره ؟

ومهما يكن من أمر هذا الشعر فإنه لا يوحي بسهولة انطلاق وانسياب ، وإذا كان هذا عيباً ، فهو أكبر عيب يعتري شعر نسيب ، وهذا هو ديدنه في الشعر كلما كان يخاطب نفسه ، لان شعره حينئذٍ يكون قائماً على الاستنكار أو الزجر ؛ وهذا النوع من التعبير يؤكد ما قلناه من قبل ، عن الطاقة الشعرية عنده ، وانها ليست كالنبع الذي يفيض أو كالشعاع الذي يصدر عن الشمس والقنديل ، وإنما هي كالبئر العميقة .

وهنا نلحظ فرقاً كبيراً بين ما يتسم به شعر نعيمه من انطلاق يشبه النثر الذي لا التواء ولا تعسر فيه ، وبين شعر نسيب الذي يتلكأ ويتردد ويعلو فيه الصراخ ويشتد ، بين نداء وتعجب وعرض وتحضيض واستفهام . وهذه الطريقة أنقذت نسيباً من ضعف قد يعتريه في التعبير ، لو كانت عبارته متمطية طويلة ، إذ انه لا يمتلك ناصية الجزالة ، فاستغلاله للاستفهام أو الحضّ ، نوع من

[1] قصيدة « الى نفسي » – الأرواح الحائرة : ص ١٠٤ .

الانقضاض ، يوهم انه قادر على تسخير التعبير القويّ في شعره . فإذا استمعت إليه يقول للبرق[1] :

ترى ما أنت ؟ ماذا فيك ؟
من سرٍّ ومن معنى
أحق أنت أم شكّ ؟
أمعنى أنت أم مبنى

وجدت في عباراته القصيرة ، قوّة متأتّية من عدّة نواحٍ : من إيجازها أولاً ، ومن طبيعة الاستفهام ثانياً ، ومن نغمتها المجزوءة ثالثاً . ولكن هذا الشعر لا يريح القارىء ، إذا جرى طويلاً في هذا المضمار .

ان قوّة الدهشة والاستغراب عند نسيب ، هي سرّ الطاقة الشعرية ، ودافعها ، ومحرّكها للعمل والتوثب . ولكن المدهش والمعجب وما يثير الاستغراب في نظره ، ليس لوناً او منظراً طبيعيّاً أو وضعاً إنسانيّاً شاذّاً ، إنما أشدّ ما يبعث في نفسه الاستغراب ، ويملك عليه أقطارها ، هو لغز الحياة والموت ، وثنائية الطبيعة الإنسانية ، وحالات النفس حين تبكي أو تثور أو تقع في اضطراب وقلق . وتملكه الحقيقة الشعرية ، كلما اتصل بهذه الحالات ، وهي حقيقة خاضعة دائماً لقوّة الدهشة والاستغراب في نفسه ؛ خذ البرق مثلاً وهو من المظاهر الطبيعية التي جذبت انتباهه ، تجده عنده لم يعد برقاً ، وانما أصبح شيئاً خاضعاً للحياة والموت ، أو رمزاً لشيء متصل بهما . وتجد الشاعر قد نسي تماماً الحقيقة العلمية عن البرق ، نسيها تماماً لكي يثير حوله التساؤل الذي يتوخاه، فإذا لم يصبح البرق مثيراً لحيرته، لم يستطع ان يقول فيه شعراً. ولو شعر ان البرق شيءٌ مفهوم واضح ، لفقدت الطاقة الشعرية دافعها للعمل .

ومرة أُخرى يتضح لنا الفرق بين نعيمه ونسيب ، لا في الانسياب فحسب،

---

[1] قصيدة « الى برق » – الارواح الحائرة : ص ١٢٩ .

بل في طبيعة الطاقة الشعرية ، وما خلفته من طمأنينة عند الاول ، وحيره في نفس الثاني ، وفي الوقفات الشعرية عند كل منهما . صحيح ان الشعر عندهما استبطان للنفس ، ولكنه مختلف بعد في طبيعته وطاقاته ومظاهره . والقصيدة عند نعيمه – في الغالب – ذات حيوية عضوية اما عند رفيقه فإنها غير مقيّدة بالنمو – في أغلب الأحيان .

على ان هناك ظاهرة في شعر نسيب ، تميزه عن سائر الرفاق ، وهي قدرته على اكتشاف المواقع الصالحة لتنويع النغم . ولعلّه في هذه الناحية أشدّ المهجريين احساساً لا بالنغمة الجميلة ، بل بالموضع الذي تستطيع النغمة فيه أن تلين وان تعنف ، أو تدور أو تستقيم أو تتحوّل عن سياق الوتيرة الواحدة . وقد تكون الفاظه، في ذاتها ، بعيدة عن تحقيق الجرس الغنائيّ العذب، ولكن النغمة العامة في القصيدة تشف عن إحساس عميق بروح الانشودة . ولولا أن موضوعه ثقيل متجهّم ، لما كان هناك من يضارعه في عذوبة التنويع . وقارىء ديوان «الارواح الحائرة»، لا بدّ من أن تسترعي انتباهه قصائد مثل «النهاية»، و « على المذبح » و « يا نفس لا تبكي » . وإذا ضعفت موجة الاستفهامات الحائرة في شعره ، أصبحت القصيدة لديه أُغنية رقيقة فيها وداعة حزينة ، كما في قصيدته « ترنيمة السرير » ، أو قصيدته « يا غريب الدار » [١] ، التي قالها في رثاء أخيه ، ومنها :

شفّني التذكار وعصاني صبري
وفؤادي غار إثر طيف يسري
والدّجى محيار ليس يدري أمري
أيها الأقمار أين ولّى بدري

ويكثر نسيب في شعره من صور البادية ، وهي ظاهرة نراها أيضاً عند

١ الارواح الحائرة – ص ١١٩ .

كل من ندره حداد ورشيد أيوب ، وتدل على صلة بشعر التصوف أكثر من دلالتها على جرثومة البداوة في دماء هؤلاء الشعراء . ويعتمد نسيب على الرمز العاطفي ذي الايحاءات المتعددة البعيدة ، وخاصة ما يتصل بالرموز الصوفية لطبيعة موضوعه ، وعلاقته بالنظرة الصوفية والفلسفة المثالية . فاما المحور الذي تدور عليه اكثر رموزه ، فهو القافلة والرحلة ، ولذلك نجده يتحدث دائماً ، عن الربوع والدليل والظلام والحادي والنور البعيد والسراب والناقة والركب والحِمى والوطاب . وسفرته في الغالب صحراوية ، وقلّما تكون بحرية . وتعجبه كلمة الدرب والدروب ، فيكررها دون ملل . وهو يتبع هذه الصور دائماً بمعنى الظلام والحيرة وترقب الشموس . فإذا تحدث عن الفناء ، عرض غروب الشمس ، وقد يعرض البحر احياناً ، رمزاً للفناء ، وان الناس كلّهم انهار تلتقي فيه . أما النار فانه لا يتحدث عنها كثيراً في شعره ، اللّهم إلاّ في قصيدته الكبرى « على طريق إرم » ، وهي قصيدة تجمع كل صور الرحيل ، المتفرقة في شعره. ويتصل بالرحلة حديثه المتكرر عن الظمإ والاخفاق والتعلل بالسراب والتغذي بالوهم ، ويفتنّ كثيراً في نقل الصور الدالة على انتكاس الأمل والخيبة ، ولديه صور منقولة من القديم ، مثل :

ونبلغ مرفأ الخطوات نحرق بعده السفنا

ففي هذا اشارة إلى قصة طارق بن زياد . وقد لمحنا من قبل شغفه بصورة الجلاّد والنطع، وهي متصلة بالخلافة العباسية، يوم كانت شخصية الجلاد ضرورة من ضرورات البلاط . وإذا قال :

هيهات يرجع ذو قروح   يسعى إلى الملك

كان ناظراً إلى امرىء القيس ، وقصة وفاته في أرض بعيدة . أما صورة المسافر الذي هراق ما في الوطاب ، منخدعاً بالسراب ، فانها من الصور المحببة إلى نفسه . وهو بارع في تصوير الجفاف النفسي ، وقد يعبر عنه احياناً بقوله :

« جفّ زيتي » .. ويقابل ذلك عند رشيد « لا جمر في موقـدي » . وكلا العبارتين يدل على المحيـط النفسي لكل من الشاعرين ، فالأول شاعر يشغله النور ، ويسعى إليه ، ويتصوره منطفئاً ، والثاني يحسّ الحياة وقدة في جسمه ، فإذا انقضى الشباب ، فقد انقضت الحياة .

وبعد . أَليس من المدهش ان يظلّ نسيب يسأَل ويسأَل ، وهو يعلم ان الصمت المطلق هو الجواب الوحيد على حيرته ؟ ترى لو أَصبح نسيب واقعياً ، بعد ان يسأم الحيرة الطويلة ويثور عليها ، أكان يسكت عن الشعر ، لتنطق وقائع الأحوال والأحداث، أَم كان يستطيع التحول بشعره ؟ أَكبر الظن ان الطاقة الشعرية عنده كانت ستنضب أَو تجف ، وانه ظل شاعراً عهد ان كانت سحب الحيرة تظلله وتمشي في ركابه حيث سار .

٤

ندره حداد

ولد في حمص سنة ١٨٨١ . ولم يتخط في دراسته المرحلة الابتدائية . هاجر إلى أميركا سنة ١٨٩٧ ، حيث عمل في التجارة والصحافة شأن أكثر ادباء المهجر ، ثم أصبح عضواً عاملاً في الرابطة القلمية . في سنة ١٩٤١ أصدر ديوانه الفرد « اوراق الخريف » . وتوفي في المهجر ١٩٥٠ .

بينما كان الشعر آخذاً في الاستحالة على أيدي ابي ماضي ونسيب ونعيمه ، معتمداً ألواناً من التحيّل الفني ، في تصوير الحقائق الفلسفية والعواطف الدقيقة والأمور اليوميــة ، ظلّ ندره حــداد في شعره اقربهم إلى التعليمية وأشدّهم ازجاء للقواعد والنصائح ، ذلك لأنه – في المقام الاول – لم يستطع أن يحيل احتقار المــادة إلى شيء فنّي مفلسف ، ويخرج بالموضوع عن طبيعته الواضحة الصريحة ، وانما مضى في صراحة ساذجة يتحدث عن احتقاره للمال ، فقطع بذلك الغصن الذي يقف عليه ، بحكم غربته ونأيه عن وطنه . ومعنى ذلك ان اخوانه عبّروا عن الاخفاق في حياتهم المادية تعبيراً مقارباً يمسّ ناحية المال مسّاً رفيقاً ، اما ندره حداد فانه غمس يده في كبد الموضوع ، فعادت ملطخة بالدماء .

واننا لنحسّ مبلغ أساه على اخفاقه ، من ذلك الموقف الاعترافي الصريح ، وهو يحدث ابنه عن نفسه وعمّا جناه من الحياة [١] :

١ قصيدة « الى وليم » – اوراق الخريف : ص ٦٥ .

أنا يا ابني لم أنل ما عدّه الناس رخاءَ
لم أحز مالاً ولم أحسد عليه الأغنياء
أنا للمال نظير العيس إذ تحمل ماء
هو للغير وما نلت من المال ارتواء
اعظم الناس نجاحاً اعظم الناس دهاء
خلقوا للكسب لا يخشون في الكسب السماء
هم قساة القلب لا يرعون عهداً او إخاء
وهمُ إن يستطيعوا حبسوا عنا الهواء
لم أكن منهم وهل يفلح من عاش حياء
عشتُ بين الناس لا أصحب الا الفقراء
لا أبالي ان أكلتُ الصبح ما كان عشاء
ولزمت الصمت لا أشكو هموماً او شقاء
هكذا عشت ولا أطلب ان تحيا اقتداء

ان طبيعة ندره حداد في حياته واخفاقه وصمته لتوضّح لنا تلك العلاقة المريرة التي تطورت مع الزمن بينه وبين المادة. وهذه القطعة في صراحتها تدلنا على انه كان يشعر بمسؤوليته الذاتية، في ذلك الاخفاق، ولذلك فانه يوصي ابنه بأن لا يقتدي به بل يجمع المال:

اجمع المال إذا استطعت «ولا تنس العطاءَ»
وإذا اخفقت سعياً لا تقل دهر أساء
كلنا في العمر نلقى حسبَ الفعل الجزاء

ولو شئنا ان نقول إن هناك ابياتاً، انطلقت من فم الشاعر دون ان يستطيع ايقافها أو ردّها، لكانت هي هذه الابيات التي لا يعتريها شيء من النفاق والتزوير، في تصوير نفسيته على حقيقتها، فانها تجمع صورة ندره في

شخصه ونظرته إلى المادة ، جمعاً لا إغراق فيه ، وتطلعنا على السر الصحيح في وضعه الاجتماعي ونفسيته وحقيقة شعوره نحو ذلك الوضع .

وهذا الصفاء النفسي الذي ينقل الشعور على حاله دون لجوء إلى تعليل أَو تبرير أَو اعتذار ، يشيع في نفس ندره حداد ، كلما اتصل الموضوع بالطفولة، لا طفولته هو ، وانما الطفولة عامة . ولذلك كان ندره من بين رفاقه أَقربهم إلى طبيعة الطفل ، وأشدهم ارتياحاً لها . ومن الطريف انه كلما عالج موضوع الطفولة ، اصطدم بحجرين كبيرين هما المال ، والتعميد لغسل الخطايا .

أما المال ، فان اقترانه بالطفولة يبدو غريباً ، ولكنه يشير إلى امتلاء نفس الشاعر بالمشكلة المادية ، ومحاولته ان يرى في الطفل رزقاً يعوضه ما حُرم من رزق مادي . يقول واصفاً صغيرين له ناما [١] :

والله مـا ملـك سليمانٍ	قِدماً وما في الكون من مالِ
عندي بأشهى (مع حرماني)	من حسن ذاك المنظر الغالي

فقوله « مع حرماني » ، يدلك على مبلغ الجراح العميقة التي تركها الفقر في نفسه . فاذا مضيت في قراءة القصيدة، وجدته يسمّي الله : «المعطي بلا منّ»، ثم يتحدث عن ماضٍ شقي به ليقارنه بمستقبل مرتجى ، لا عزاء له فيه إلاَّ الصغيران :

مولاي ان العمر قد مالا	كما يميل الجفن عند النعاسْ
فمـا تولّى كان أهوالا	قد كنت القاها بصبر وباس
ومـا بقي أنت به اعلمُ	مني وان علّمني المـاضي
ان كنت أَبني بعدما أَهرمُ	كنتُ كبانٍ فوق أَنقاضي

١ قصيدة « صلاتي » - اوراق الخريف : ص ٧١ .

لم يبق لي إلاّ الصغيران تعزية في الزمن الآتي
ان عافني في الشيب خلاّني كانا رجائي في الملمّات

فالمقارنة بين المال والطفلين مستمرة في تضاعيف معانيها ، ولكنّا نصدّق الشاعر إذا هو فضّل طفليه ورأى فيهما عزاءً عن كل ما فقد. وفي موطن آخر تحدث الشاعر عن الطفل ، ثم انتقل فجأة ودون مقدمات للحديث عن المال[1] :

حبّذا المالُ إذا لم يُطلب المالُ بذِلّه
ربّ ذي فقرٍ يُرى اشرف من خازن عمْلَه

ولا تفسير لذلك إلاّ ما استقرّ في نفسية الشاعر عن المال ، مما أصبح عنده عقدة نفسية كلما نظر إلى الحياة من حوله ، فرآها قائمة على الكفاح في سبيله .

وبين الطفولة والتعميد في البيئة المسيحية علاقة لا تنفصم . وموطن الصراع بين ندره وفكرة التعميد يقوم على أساسين : الأول تشككه في قيمة تنشئة الطفل على دين من الأديان ، لانه يرى الأديان سبباً في التفكك[2] :

يا ابن عمي أنا ممّن وجدوا الاديان علّه
كلّ يوم بين أهل الدين تجهيز وحمله
ملّة تطلب أن تجتاح باسم الدين ملّه
فإذا أحببت هذا الطفل أن يحسن فعله
صنه من دين انقسامات وأوهامٍ مضلّه
وعلى اسم العلم عمّده تنرْ بالعلم عَقْلَه
وبزيت الحبّ فليدهن يجدْ ما غابَ أهلَه

والثاني تشككه في قدرة التعميد على ان يزيل الاوزار التي تعلق بالاطفال حين يكبرون ، هذا على ان الطفل نفسه لا وزر له[3] :

١ قصيدة « الوالد والطفل » – اوراق الخريف : ١٨٥ .
٢ قصيدة « الوالد والطفل » – « « : ١٨٤ – ١٨٥ .
٣ قصيدة « الطفل المتنصّر » – « « : ص ١٨٦ .

لئن غسلوا (إدي) وزراً   ورثتَ ولست ذا وزرِ
فمن ذا غاسلٌ للنا   س آثاماً بلا حَصْر

وفي هذه النظرة الثورية يلتئم شمل ندره حداد، بإخوانه المهجريين، الذين كانت الاسس الاولى في نزعتهم الرومانطيقية، ثورة على العادات والشرائع في اوطانهم الأصليّة.

وإذا استثنينا مثل هذه النظرات المفلسفة، وجدنا ان ندره لم يكن أقلّ رفاقه عمقاً فحسب، بل كان أبعدهم عن الروح الجديدة التي سرت في طريقة تناولهم للموضوعات. والفرق الاساسي بينه وبينهم لا يقتصر على طريقة التعبير وحدها، بل على اللفظة نفسها أيضاً. فالمهجريُّون – إلاّ ندره – يتكئون كثيراً على المألوف من لهجتهم المحلية، ويستمدون منها في شعرهم، أما ندره فالصلة بينه وبين لهجته ضعيفة، ومن ثم يلجأ إلى المألوف المبتذل من المكتوب والبون واسع بين الطريقتين، لأن اللفظة الدارجة حين ترتفع إلى الشعر، تحتفظ بإيحاءاتها التي كانت تجعلها محببة إلى النفس، سائغة في اللفظ، أما العبارة المبتذلة من المكتوب، فإنها تزداد ابتذالاً إذا دخلت الشعر، لأنها حينئذٍ تبذر في غير تربتها، وتنمو في غير بيئتها. ولذلك نحسّ بشيء من النبوّ في ألفاظ ندره، في مثل قوله:

فقرّ بعد البحث رأي العموم

. . . .

وهكذا بعد صدور القرار

. . . .

متسابقين لدعوة القلب   طوعاً بلا قيد ولا شرط

أما في الموضوعات التي يختارها؛ فانه ليس دون رفاقه، ولا يزال هنالك شيء يقنعنا بأن الطاقة الشعرية عنده، ليست ضعيفة، في نواتها. ولكن عيبه

يتأتى من ضعف ثقافته العامة ، وعجزه عن اختزان معجم واسع متنوع ، وذخيرة وافرة مسعفة من اللفظ . فإذا ابتعد عن حكاية أشجانه ، واتجه إلى الوصف ، جاء شعره حديثاً ساذجاً ، يخلو من روعة التصوير، وينأى عن كل ما يوحي بالتنوق في البحث عن الجدة ، ومن هذا القبيل ، قوله[1] :

فدبّ في القلب حنين إلى ... جمال سوريا العديم النظيرْ
فكم بتلك الأرض من جدول ... ومنظرٍ سامٍ بديع نضير
وروضة تحسبها جنّة ... يسرح فيها كل ظبي غرير
هزارها يفعل فينا كما ... تفعل بالأرواح روح العصير
تحت سماء شمسها دائماً ... مشرقة والبدر بادٍ منير
أرض لقد خُصَّت بلطف الهوا ... لا تعرف الاعصار والزمهرير

وإذا ذكرت الصورة في شعر ندره ، وجب ان تشير إلى انه قليل الاهتمام بتلوينها او بالخروج بها عن المعاد المألوف. فالصفصاف يحني رأسه كالعاشق الذي أضناه الهجران ، والطفل يبسم كما يبسم الاقحوان ، والأم تحرس أطفالها كأنها الأجفان حول العيون ، ويد المشيب تهزه كما تهز العاصفة الأشجار الباسقة ، والأشجان تحدق بالقلب كالحرّاس حول الأسير . ولا يهتم ندره بالمنظر الصغير في داخل الصورة العامة ، كما لا تنبني الصورة العامة عنده ، من عدة صور متقابلة او متضادة ، وانما تعتمد على الحكاية وتسلسل الخبر .

غير ان بساطته تعوض شيئاً كثيراً مما جرته عليه قلة العناية بالصورة ، بل ان بساطته حين كانت خاصة طبيعية في شعره ، حالت دون الاهتمام الكثير بالصورة ؛ وتتجلى هذه البساطة في طريقة اقباله على الموضوع ، وانتهائه منه . فليس ثمة تأتٍّ واحتفال وتكلّف لشيء بعيد ، ليس في متناول القوة المتخيّلة ،

---

١ قصيدة «البصير الاعمى» – اوراق الخريف : ص ١٥٤

حتى لنظن انه لولا الاغتراب عن الوطن والانضواء تحت لواء الرابطة القلمية ، والتعلق بركاب جبران ، لظلت الطاقة الشعرية عنده ، كامنة في مستقرها ، وصاحبها قانع ببعض أنواع الزفرات والتعبيرات الحسيّة . فليست هنا حماسة ابي ماضي وحدته ، ولا ارتفاع جبران وهبوطه ، ولا هذا الاصرار التأملي الذي تنقله أشعار نعيمه ... بل كل شيء في هذا الشعر كأنما ينقل خطواته في ذلك الحياء الذي لازم صاحبه على ظهر الأرض ؛ ثم ان شدة الحياء لا تدعه ينقل خطواته إلا متردداً ، فتحسّ كأنه يوقف نموّ القصيدة عامداً ، لأنه يكره ان يتدرج بها في النمو ، ويكره ان يطالعك بمفاجأة هنا والتواء هناك.

إذا أخذ يقول لك ، انه رأى الطفل – الذي أصبح رجلًا – يتدرج من طفولته إلى شيخوخته ، وتتطور احلامه ورغائبه ، استهل مقطوعته بقوله : « رأيته » ، وكن واثقاً من انه سيتدرج بعد ذلك في كل خطوة ، ليردد على مسمعيك كلمة « رأيته » .

رأيته ينساب في المخدع – رأيته بين الرفاق الصغار – رأيته في يوم عيد النخيل – رأيته في البيت سهراناً – رأيته يهتز مثل الحسام – رأيته ليلًا بضوء القمر – وهكذا حتى تنتهي القصيدة .

ان ندره يحسن الظن كثيراً بالقارىء ، فلا يحاول ان يجذبه إليه بالتنويع والتلوين والمفاجأة والاضراب والاعراض . وتحس ان القصيدة مجموعة من المكعبات ، يصفّها ندره واحداً بعد آخر ، امام ناظري القارىء ، ويتركه حراً يتفحص ما يودعه فيها . اقرأ قصيدته « بعد ان تنطوي خيام العشيرة » ، وقصيدة « كلّما » ، وقصيدة « خذوني » ، تجد ان الاثارة التي تحرك انفعال ندره ، تأخذ سبيلًا لاحباً ، لا عوج فيه ولا أمت ؛ وفي قصيدة «خذوني» ، تصوّر لنفسك انساناً يحن إلى العودة ، ويصرخ فيمن حوله سبع مرات – خذوني !! طالباً منهم ان يردوه إلى وطنه . فانك ان فعلت ذلك ، ستعرف معنى ما قلناه من قبل عن القصيدة عند ندره ، وانها لولا تكيّف في طاقته

الشعرية ، أثارها للانطلاق ، لم تكن إلاّ زفرة طويلة . ومع ذلك فان هذه الطريقة الترديدية التي توحي بالصناعة ، والرهق ، تجيء سهلة يسرة منسابة ، لأنها تقوم على بساطة نفسية ، وتخرج منها صورة كبرى تفي بالاغراض التي كان يمكن ان يؤديها شاعر آخر يتلاعب بالصور ويفتنّ في عرضها .

غير ان هذه البساطة التي تبلغ حد التهاون ، تصرف صاحبها عن ملاحظة أشياء كان لا بدّ له من ان يرعيها نظره . اقرأ قصيدته « غارس النخلات »[1] ، التي قالها في تكريم استاذ له ، تجد هذه البساطة في التحدث عن الوطن ، وعن أول مرة أقدم فيها الشاعر على الهجرة :

صحراء سوريا أراها روضة وأرى رياض الغرب شبه صحاري
فارقتها وفراق اوّل دار بدء العراك وخوض كل غمار
ما عشت لا أنسى وداع احبة من اخوة يتدافعون صغار
وأبٍ وأمٍ كدت من مرآهما ارتدّ عن عزمي وعن إصراري
لم يبكيا جهراً أمامي إنّما بكيا التياعاً بالدم المتواري

وهذه بساطة مقبولة ، في قالب سرديّ جميل ، حتى إذا اتصل الكلام بالحديث عن الاستاذ ، نسي ندره موقفه جملة ، وأخذ يفهم استاذه ذا التجارب الواسعة العميقة معنى الحياة ، ويقول له :

استاذ َنا ان الحياة تجدد عندي لما فيها من الأدوار
ولكل دور في الحياة جماله ليس المشيب من الجمال بعار
. . . .
استاذنا إن الحياة رسالة قد خطّها بيدِ الكمال الباري

لو أنه اكتفى بهذه الدروس التي يلقيها على استاذه ، لقلنا لا بأس في ذلك ،

---

١ اوراق الخريف – ص ١٦٧ .

فالشاعر يريد ان يُطلع استاذه على مدى الحكمة التي حازها بعد عهد التلمذة ، ناسباً بعض الفضل او جلّه لذلك الاستاذ ، ولكن صاحب هذه الاستاذية التي فطنت لأسرار الحياة ، عاد يتمنى لو رجع تلميذاً :

فلو ان أمري في يدي لرجعت للماضي الهنيّ الجّ في استغفاري
ولعدت تلميذاً وارفاقي معي الحبّ نايي والمنى أوتاري

وحسبنا أن نردّ التورّط في مثل هذه الامور الى بساطة ندره .

ولسبب ما ، لعله في احساساتنا او في طبيعة الشاعر نفسه ، نرى ان صوره المستمدّة من طبيعة البداوة، اكثر امتلاءاً بالعاطفة، واقدر على النقل والتعبير. فاننا نجد هزّة حقيقية ، حين نراه يعبّر عن الرحيل من هذه الحياة ، بقوله : « بعد ان تنطوي خيام العشيرة ، وترحل الأظعان » ، او حين يسمّي استاذه « غارس النخلات » ، او حين يصوّر عهد الشيخوخة بقوله[1] :

وقفَت مطايانا فليس لها حادٍ وليس بنافع زجْرُ
لا عودةٌ يا نفس نأملها وأمامنا درب المنى وعرُ

لماذا نحس بان هذه التعبيرات مليئة بايحاءات كثيرة ؟ الأنها هي حقاً كذلك ؟ أم لأننا تعوّدناها فيما تغذينا به من أدب صحراوي ؟ مهما يكن مر ذلك ، فنحن لا نراها ، كما يراها نقاد آخرون ، عيباً في الشاعر ، بل نعدّها رموزاً قوية لصلتها الوثيقة بالموضوع الذي يريد الشاعر تصويره ، ونرى ان النقاد الذين يسخرون من الشاعر الحديث ، ويسألونه اين مطاياك وحاديها وزجرها ... يسرفون كثيراً في تجاهل القوة الكامنة وراء الرمز الشعري .

ويعتمد ندره على الموقف الشعري، خاضعاً في ذلك لطبيعته الرومانطيقية ، واكثر مواقفه قرانات مزدوجة ، أحد طرفيها الشاعر نفسه ، مثال ذلك :

---

١ من قصيدة « سكروا ولا خمر » – اوراق الخريف : ص ١٣٨ .

الشاعر وورقة الخريف– الشاعر والزهرة– الشاعر والجبل– الشاعر والربيع. وفي هذه القرانات نسمعه يقول للزهرة : انت سترجعين ، أما انا ... ويقول للجبل : انت مصدر الجود ، ولا عقل لك ، أما نحن ... ويقول للربيع : أنت خالد اما صباي . وفي كل موقف من هذه المواقف الشعرية، تجده ينقل الحقيقة مرتين ، ولا يترك للقارىء فرصة إدراك العلاقة المتضمنة في وقفته أمام هذه المظاهر، بل هو يشرحها ويفسّرها. وكان يكفيه ان يتحدّث عن الجبل، ليشعر القارىء انه يتحدّث عن نفسه، او يتحدّث عن عودة الزهرة متحسّراً، موحياً للقارىء انه عاجز عن أن يعود كما تعود الزهرة . ومع كل ذلك، فإن اكثر التأثير الذي يحدثه شعر هذا الشاعر ، معتمد على هذه المواقف الشعرية نفسها .

ومع ان ندره من اوضح الرابطين اخلاصاً لجبران ، وأشدهم ايماناً به ، فإنه لم يتأثر بطريقته تأثراً عميقاً ، فهو معجب به يراه مثله الأعلى ، ويشعر في نفسه بالعجز ، بينما يرى جبران معجزاً كل الاعجاز .

وشعر ندره مثل واضح – في الكيان العام – للصراع بين التقدّم والتراجع، بين السير والعودة ، تجده يقول :

سر معي في الارض تنس المال والجاه وطمحك [1]

. . . .

سر معي في الارض واعمل حسناً تبلغ نجحك [2]

. . . .

فلنسر فالعيش في الدنيا لذي الهمّة أهنا [3]

. . . .

---

١ و ٢ من قصيدة « سر معي » – اوراق الخريف : ص ١٧ .
٣ من قصيدة « يا رفيقي » – اوراق الخريف : ص ١٠٦ .

فلنسر في غير ذا الدرب لعلّ العيش يحلو [1]

وبينا هو جادٌّ في مسيره ، نسمعه يغنّي لنفسه : [2]

ما قيل لي مرحباً في كل أَسفاري
إلاّ وقلبي صبا للأهل والدار
ما عنكِ أرض الشآم صدٌّ وإضرابُ
هواكِ منذ الفطام روح وأَعصاب

وصورة الانسان عنده ، هي صورة « السائح » . وهو سائح يودّ العودة، ويتوقف بعد كل خطوة ، ليلتفت إلى الوراء ، حيث الأُم والطفولة والوطن.

---

١ من قصيدة « نحن في الغربة » – اوراق الخريف : ص ١٠٨ .
٢ من قصيدة « اغنية الخريف » – « » : ص ٢٣ .

٥

رشيد أيوب

ولد في بسكنتا سنة ١٨٨١ . رحل الى باريس سنة ١٨٨٩ واقام فيها نحواً من ثلاث سنوات ثم غادرها الى مانشستر ومنها هاجر الى اميركا حيث اقام في ولاية لويزيانا . ثم امّ نيويورك كعبة الادباء المهجريين آنذاك ، وفيها انضم الى زملائه وعمل معهم في تأسيس الرابطة . أصدر «الأيوبيات» (١٩١٦) و « أغاني الدرويش » (١٩٢٨) و « هي الدنيا » (١٩٤٢) . توفي في المهجر ١٩٤١ .

لرشيد في دواوينه الثلاثة : « الايوبيات » — « اغاني الدرويش » — « هي الدنيا » ، صورة للتطور الفني ، اوضح مما لدى رفاقه جميعاً ؛ فقد نشأ ، كأبي ماضي ، على اعقاب القديم ، ثم دفعته ثورة جبران الى التجديد ، ولولا أثارة هنا وهناك ، من رشيد الباكي ، في ديوان « الأيوبيات » الذي نشر سنة ١٩١٦ ، لقلنا ان اثر جبران فيه يشبه السحر . فليس ما نلمحه عنده تطوراً ، بمقدار ما هو تغيّر في النظرة إلى الحياة والفن . ولا شكّ ان انتقال رشيد من «الايوبيات» إلى الاغاني ، ينبىء عما يشبه الانقلاب ، لا من حيث التعبير ، فربما كان التعبير عنده مرتبطاً كله بسمة واحدة من سمات القوة او الضعف، وانما هنالك شيء يشبه الانقلاب في الموضوع الشعري، والحقيقة الشعرية ، والصلة القائمة بين الشاعر والمجتمع .

ان تراجع الشاعر ، عن المشاركة في حياة المجتمع ، إلى قصره المسحور او

برجه العاجي ، ليس ظاهرة طبيعية . ولكن هذا الذي حدث فعلاً في الحياة الشعرية عند رشيد . فقد قطع الصلة بينه وبين المجتمع ، قطعاً يكاد يكون تاماً -- لولا مشاعر الحنين الغائم إلى الوطن -- وأصبح يعيش في شعره ، عيشة درويش منعزل ناءٍ عن الناس ، بعد ان كانت صلته بالمجتمع ، ذات خيوط واضحة ، وان كانت لا تتصف بالقوة والعنفوان .

ومن يقرأ ديوانه الاول « الايوبيات » -- وهو الذي يصور صلة الشاعر بالمجتمع في مرحلتها الاولى -- لا بدّ له من ان يكبر ، مع تغاضيه عن التعبير الشعري ، تلك الروح التي تعشق الحرّيّة وتجاهد في سبيلها ، وترى في الحرب العظمى جناية على الانسانية ، وتهتز اهتزازة العطف العميق الصادق ، على لبنان في مجاعته ونكبته ، وترتبط برباط وثيق مع الوطن ، وتقرن ذلك كلّه بالغضبة على الاتراك ، أعداء الحرية ، وتجد بشائر التحرر العربي في المؤتمر الباريزي . وتلك الروح هي التي املت على صاحبها ذلك الابتهاج الراقص بالحسين بن علي الثائر على الحكم التركي ، وتحدثت في لوعة حقيقية عن بعض الأحداث الكبرى حينئذٍ ، كغرق الباخرة تيتانك ، واندحار فردناند أمام الأتراك ، وحزنت لبعض المآسي الاجتماعية ، فصاغتها على شكل قصص شعري.

ثم تختفي هذه المشاركة دفعة واحدة في « اغاني الدرويش » ، واذا الشاعر متوحد يعيش في قصور الخيال ، ولا يرى في المجتمع إلاّ نفسه وشجونها واشواقها ، ولا يطلب من الدنيا ان تمنحه إلاّ خيمة الناطور ، ليعيش فيها قانعاً بفقره وعزلته . فما الذي حدث ؟ ولمَ تم هذا التحوّل ؟

عندما كان رشيد يقرزم الشعر في تلك الفترة التي أصدر فيها «الأيوبيات»، كانت الأحداث في الشرق ذات صلة قوية بنفسيته ؛ فالاتراك هم أعداؤه ، وسياستهم الجائرة ، هي أحد الأسباب التي دفعت به إلى الهجرة فكانت الحرية في نظره مقترنة بالثورة على الاستبداد التركي ، وباليقظة العربية ، التي يمثلها الشريف حسين . وكانت الحرب نفسها وما صحبها من مجاعة في سورية، مما يثير

أعمق المشاعر عنده ؛ إذ بينا كان يتغنّى بالحرية لبلاده ، جاءت الحرب فرمتها بالمجاعة ، وهاضت جناحيها ، فأخرتها عن النهوض . فلما انقضت الحرب ، استنامت البلاد العربية إلى شيء من الأمل ، الذي عقدته على العهد الجديد ، ونأت الغربة برشيد اكثر من ذي قبل ، فأقصته عن أحداث الشرق ، واثارت في نفسه عواطف الحنين الدائم إلى وطنه .

ثم كانت شهرة جبران ، القائمة على اتجاه مثالي رومانطيقي ، أو ان شئت فقل على دين جديد ينظر إلى الفرد المتأمل الروحاني نظرة اكبار وتقديس ، فتأثر رشيد بهذه الدعوة ، واستراح اليها ، ووافقت هوى عنده ، لأنها كشفت عن حقيقته الرومانطيقية ، التي تلبست سابقاً بالثورة من أجل الحرية. ولم يكن رشيد يومئذ صبياً أو شاباً ، بل كانت السنون قد أرهقته ، فوجد في الاتجاه الرومانطيقي الخالص ، تجاوباً مع ميله الذاتي المتحسر على ذهـــاب الشباب . فركن إلى أحلامه ونجومه وسمائه ، وأصبح الوطن لا يمثل الحقائق الاساسية والصراع من أجل الحرية ، وانما يمثل الحب والحنين والغاب وعهود الطفولة والموقد والثلج . ويمكن ان نقرن بين اخفاقه المادي ، وهذا الاتجاه ، كما يجب ألأ نغفل حقيقة كبرى ألمحنا اليها قبل أسطر ، وهي ان بذور الرومانطيقية كانت موجودة في نفس رشيد ، قبل مواجهته لكل هذه المؤثرات ، وكان من ابرز مظاهرها في « الايوبيات » ، تلك الدموع التي ذرفها على الشباب ، فلشبابه في نفسه صورة رومانطيقية خالصة ، حين كان يقضي أيامه [1] :

تائهاً في الليل ما بين الصخور   عند شاطي البحر في ضوء القمرْ
أسأل الأمواج عن أهل القبور   ومن الأفلاك استقصي الخبرْ
وأزور الروض أصغي للطيور   عندما غنّت وقد لاح السحرْ
كلّما هبّ نسيم في الضحى   أو شدت ورقاء بين الورقِ

---

[1] قصيدة « يا شبابي » – الايوبيات : ص ٣٢ .

يا شبابي لك ذكرٌ قدّحـا جذوة تمحو بجسمي مـا بقي

ولذلك بكى هذا الشباب بدموع غزيرة .

فاتجاه رشيد إلى المجتمع وتحدثه عن بعض آلامه وأوجاعه ، قائم على نزعة رومانطيقية . ويجب ان نكون على حذر من الظن بأن رشيداً انقلب انقلاباً تاماً إلى العزلة . ولكن هناك شيئاً قد جرى فيه تحوّل ، وذلك هو ان النزعة الجديدة عمقت في نفس رشيد ، حتى باعدت بينها وبين المجتمع مباعدة كبيرة، أي ان رشيداً انتقل من رومانطيقية شلي إلى رومانطيقية كيتس ، انتقل من الثورة المتحمّسة ، إلى نفسه الثائرة ، ليقنع المجتمع بأن مـا يدور في ارجاء هذه النفس، ليس حلماً، وإنما هو حقائق ذاتية، لو اتصل بها الافراد لادركوا السعادة واستراحوا من الهموم .

عنصر رومانطيقي واحد ــ ولكنه عنصر كبير ــ هو الذي نتلمّسه في هذا التحوّل فلا نجده ، وذلك هو ثورة رشيد من أجـل الحرية . أما بقية المظاهر الأخرى فلا قيمة لهـا . كان رشيد ثائراً يفهم الحرية فهماً جماعياً ، فأصبح في الطور الثاني حُرّاً ــ ايضاً ــ اي تخلّى عن مسؤولية الكفاح في سبيل المجموعة، حراً بمفرده ، في قنـاعته وزهده وقصره الخيالي . فلا يتحدّث عن الحرية إلاّ رأى نفسه ذلك الدرويش المنطلق ، الذي لا تقوم دونه حـدود ، ولا تقيّده شهوات مادّية . يقول في قصيدته « قصري »[1] :

والذة العيش برعي النجوم بين أسى الشاكي ورشف المدامْ
إذ تطرد الأحلام جيش الهموم إذ تنجلي الآمال تحت الظلام
دبّي رعاك الله بنت الكروم وغلغـلي في القلب حتى ينـام

حياة ليس فيها سوى رعي النجوم والأحلام التي « تطرد جيش الهموم » .

....

[1] اغاني الدرويش – ص ١٥ .

فلم يطلب إلى بنت الكروم ان تتغلغل في قلبه حتى ينام ، ما دام سعيداً بوعي النجوم ، سعيداً بحريته وعزلته واحلامه ? لم النواح ودمع الشاعر بحور – على حدّ تعبيره ? ان هذا المنطلق الحرّ يشعر بغربته ، لانه لم يعد من الناس ، ولكنه يختلق (تبريراً) لحالتـه ، فيتمدّح بالبكاء والاحـلام ووعي النجوم ، ويترقب الموت ويرى ان النجوم ليست جميلة لولا ما يحيط بها من سواد :

من اين حسن الزُّهر لولا السواد هيهات لولا الصبر عيش يطيب
يا قلب والآمـال احـلى وساد لمن بهذا الكون امسى « غريب »
نم آمناً من بعـد هـذا السهاد فإن مـا ترجوه خلف المغيب
ومن رأى الدنيا بعـين الرشاد حاشاه ان يبكي على فقدهـا

ثم يحاول ان يقنع نفسه بانه انتصر على الحياة وعلى الزمن ، حين أصبح درويشاً :

انا على دربي بظلّ الأمـان أشدو كدرويش غريب شريدْ
وكل يوم لي برغم الزمـان فوز على الدنيا وعيش رغيـد
حتى إذا ما نام هـذا الجَنان لحقت أحلامي بقصري البعيـد

ولكنه كان إذا نظر في الكون نظرة أعمق ، وجد نفسه ما يزال أسيراً مقيّداً لم ينل شيئاً من الحُريّة[1] :

ملك الأطيـار بُلـّغت المنى في حمىً مأمونْ
فكلانا طـائر لكن انا طائر مسجون
ما له عن مذهب النـاس غنى قلبـه محزون
قيّدوه قيّدوا منـه الجمال قيـدوا الأفكار
هي دنيـا كلها مال بمـال يا أبـا الأحرار

[1] قصيدة « النسر » – اغاني الدرويش : ص ٤٩ .

وهو يوهم نفسه بان الناس سلبوه حرّيته ولم يفسحوا له مجال الانطلاق ، ليغدو زاهداً حقيقياً .

ومهما نقل في هذا التحوّل ، فإنا لا نستطيع ان ننكر كيف ان رشيد أيوب ، استكشف موهبته الطبيعية ، فالتزم حدودها واحترم مقاييسها ولم يحملها على ان تتعدى حدود استطاعتها ، سواء أكانت تلك الحدود واسعة أو ضيقة . كان رشيد من قبل مستعبداً للاسلوب الجزل الفخم الرصين ، يحاول فيعثر ، ويتهافت في تقليده ، وتضطره الاوزان الفخمة إلى انتحال الفخامة ، فيبدو كالرجل القميء في الملابس الفضفاضة ، ويمتلىء شعره بالحشو والاضطرار. استمع اليه يقول [١] :

وأرسلت دمعاً قد جنته يدُ النوى عليّ فأمسى فيّ منتحب القطرِ

وتأمل هذا التعبير « دمعاً جنته يد النوى عليّ » ، وحاول ان تفهم قوله « فأمسى فيّ منتحب القطر » ، فانك واجد شاعراً يحشر الفاظاً يتمّ بها الوزن ، فاذا قلّبت عباراته ، وجدتها تستر تحتها ضعفاً شديداً ولا نزيد في التمثيل ، فهو شائع في اكثر قصائد « الايوبيات » .

وقد خضع رشيد ، في قصائد كثيرة له ، لنغمة موشحة لسان الدين بن الخطيب ، « جادك الغيث اذا الغيث همى ... » وهي موشحة قائمة على نغمات القصيد ، وقد أثرت في جبران أيضاً . وكذلك كان أكثر قصائده قائماً على طريقة التخميس، أو على محاكاة بعض القصائد القديمة ، وكل هذه الأمور تجعله يظهر بمظهر المبتدىء الذي يحاول أنواعاً من التجارب في الشعر ، وخاصة ان موهبته وثقافته وتمرسه باللغة ، كانت لا تعينه على الاضطلاع بعبء الجزالة والفخامة والموسيقى الجهيرة الرائعة . وبين هذه الحصيلة من النتاج الزائف، تجده إذا اخلد إلى نغمات الموشحات الخفيفة ، استطاع ان يخفي قصوره في

---

١ من قصيدة « وقفة على المدسن » – الايوبيات : ص ٩ .

النواحي الاخرى . ولذلك فانه حين تحوّل ، وقف عند هذا الحد الذي تستطيعه هذه الموهبة ، فجعل القصيدة قطعة غنائية أو موشحة خفيفة ، وجانب الضرائر الشعرية - وان لم يسلم منها - وتخلّى عن التقليد . وبهذا برز في « أغاني الدرويش » (١٩٢٨) ، حتى ليبدو هذا الديوان ، مغايراً للذي قبله ، على عكس الحال بينه وبين « هي الدنيا » (١٩٣٩) ، فليس بين الثاني والثالث كبير فرق ، في طبيعة الشعر وموضوعه وصياغته .

ومع هذا التحول لم يسلم رشيد في شعره من عيب كبير ، ظل بادي الاثر في كثير مما نظمه ، وذلك هو انسياقه وراء القصيدة ، دون ان يعرف لها حدوداً صارمة، أو يدرك ما الذي يريد منها ان تؤديه. فتجيء قصيدته مبهمة، لا لأنه ينحو منحى الرمز أو يتوعر في مسالك الفلسفة ، أو يشط في استغلال المجازات والاستعارات والصور ، لا لشيء من ذلك كله ، وانما لأن القصيدة عنده لا تخضع لانفعال عميق ، ولا تلتزم الدقة في التعبير ، بل تتميّع حدودها ، وينساح موضوعها البسيط ، في رقعة واسعة ليس فيها علامات واضحة . وهذا العيب يعتري كثيراً من شعر الشعراء الشبان ، في العالم العربي اليوم ، لأنهم يظنون ان أي حديث عن الانفعال الطارىء على النفس ، ينقل للقارىء أو المتلقي حقيقة ما يحسّه الشاعر . ورشيد في هذا بعيد كل البعد عن أبي ماضي أو نعيمه ، فانهما لا يخدعان بالانفعال الطارىء عما يمكن ان نسميه « رسالة » القصيدة أو غايتها ، التي لا بد لها من ان تؤديها في نفوس القارئين أو السامعين . وهذه النقيصة تجعل القصيدة عند رشيد مبهمة التقاطيع ، مختلطة الاعضاء ، وتتركها متداخلة متشابكة ، لا نميّز فيها نمواً ولا نجد لها رسماً داخلياً سليم الحدود .

وقد ظهر هذا النقص في شعر رشيد ، على أشكال ، واتخذ مظاهر متنوعة في سماتها ، متحدة في نواتها ، ولنجمل هذه المظاهر ، في شيء من الايجاز :

(أ) اذا حاول رشيد ان يرسم شخصية ما ، كشخصية الدرويش نفسه ،

أو النسر أو المسافر ، فإن الصورة تجيء باهتة ضعيفة ، على الرغم من الصلة الذاتية القوية ، بينه وبين مثل هذه الشخصيات . وليس ادلّ على العجز ، من ان يخفق الشاعر أو يقصّر في رسم صورته أو صورة المثل الاعلى في نظره ، بقوة ووضوح . ولنأخذ أقوى الصور صلة به ، وهي صورة الدرويش ، في قصيدة : « وولّى ما عرفناه » [1] :

وقفنا عند مرآه حيارى ما عرفناهُ
عجيب في معانيه غريب في مزاياه
له سربال جوّابٍ غبارُ الدهر غشّاه
ووجه لوحته الشمس غارت فيه عيناه
سألنا الناس من هذا فقالوا يعلم الله
فلا ندري بما فيه ويسهو ان سألناه
كأنْ في صدره سرٌ وذاك السرّ ينهاهُ

إذا ما جنّه ليل ترامت فيه نجواه
فيرعى النجم إذ يبدو كأن النجم مغناه
تراه إن سرى برق تمنّاه مطاياه
وان أصغى لصوت النا ي أشجاه وأبكاهُ
إذا اعطيته شيئاً أبت جدواك كفاه
وفي الدنيا لأهليها حطامٌ ما تمنّاه

ألا يا ساكني الدنيا تعالوا استنطقوا فاه
سلوه ربما المسكين سوء الحظ أقصاه
فقالوا انه صبّ وفرط الحب أضناه

....

[1] اغاني الدرويش : ص ١٢ – ١٣ .

وقالو زاهد لمّا رأوه عاف دنياه
ومنهم قال درويش غريب ضاع مأواه
سألناه بلا جدوى وولّى ما عرفناه

وهذه من أقوى الصور عنده ، ومع ذلك فهي مشتتة مهتزة لا تثبت في النفس ، لا لأن الدرويش ولّى دون ان يعرف سرّه أحد، بل لأنه درويش عادي في مظاهره وحركاته ، ولا تميزه حدود ومشخصات فارقة .

(ب) وتنبهم أمام رشيد حقيقة العاطفة التي يريد أن ينقلها في قصيدته . فقصيدته أحياناً هيكل قلق جداً ، كقصيدته « قصري » التي مرت بنا قبل قليل . فهو يتحدّث فيها عن عزلته مرحّباً بها متلذّذاً « والذة العيش برعي النجوم » ، ثم يصوّر تفاهة حياته نفسها في العزلة ويتمنى لو يستطيع ان يشكو مصابه :

ما تنفع الشكوى ودمعي بجور جفّت حياة سُلّ منها الشبابْ
لم يُبقِ منها الدهر إلاّ قشور لولا قليل أودعوها التراب

ثم يخلق تبريرات لهذه الحال الكئيبة ، وبعد أن يعطينا فكرة واضحة عن ضعفه وتخاذله يحدثنا انه ينتصر كل يوم على الزمان . وحيناً نشعر ان قصره الخيالي موجود في هذه الدنيا، وحيناً آخر يبدو انه قصر موعود. ولو رسمت خطاً بيانياً لعاطفته في القصيدة لوجدت خطاً متعرجاً قلقاً لا يدل على مستوى واحد أو نوع واحد من العاطفة .

وإذا انبهمت العاطفة امامه فقد الرابط بين أول قصيدته وآخرها. واوضع مثال على ذلك ، قصيدته : « في سبيل الحب » [1] :

هذا حديث رواتها عنها وعن عاداتها

---

[1] اغاني الدرويش : ص ٢٥ -- ٢٦ .

فاسمع لمن عرف الحيا ... ة وخاض في غمراتها
قد كنت في جيش الصبا ... بة حاملًا راياتها
أهوى الليالي كيفما ... جاءت على علاّتها
واجبت داعي النفس بالاعراض عن شبهاتها
والنفس تأبى ان سمت ... ما زاد عن حاجاتها

فما علاقة الكلام المتقدم بقوله بعد ذلك :

انا في سبيل الحبّ أهوى العين في عبراتها
والطير ان ناحت على الاغصان في غدواتها

لا شك ان القصيدة تافهة ، لا يعرف الشاعر عن أي شيء هو يتكلم . والتعبير مبدد لا قدرة له على التجمع والاستقطاب . وهذا يسوقنا إلى عيب ثالث :

(جـ) ومن تعلق الشاعر بالانفعال الكاذب يقع في ترديد العادي المبتذل، دون ان يطرقه من زاوية جديدة . فهو لا يسأل نفسه ما الذي قاله أو ما الذي يريد ان يقوله في موضوعه : الربيع مثلًا موضوع قديم جديد ، فلم يتحدث عنه شاعر معاصر ، ان لم ينقل لنا الربيع من زاوية جديدة ، من حيث الشعور والتصوير ، أما أن يقول كما قال رشيد [١] :

مرحباً — ذبنا اشتياقاً يا ربيع ... يا خفيف الروح أهلًا مرحبا
يا له ثوباً موشّى بالورود ... كل عام يُرتدى لم يُنزعِ
يا ربيع الأرض يا نعم الدوا ... لنفوسٍ ما لها إلاّ الهموم

فقوله هذا ساقط غث ، لا يدل على تجاوب بين الربيع والنفس الشاعرة .
(د) وإذا استطاع رشيد ان يتحكم في موضوعه ، وان يستوضح جوانبه ،

١ قصيدة « الربيع » — اغاني الدرويش : ص ٢٩ — ٣٠ .

فإنه ما يزال يتعرض لعيب آخر ، هو عجزه عن إدراك الحد الطبيعي الذي تقف قصيدته عنده ، مثال ذلك قصيدته « هل تذهبين »[1] ، فهي قائمة على هيكل واضح :

ياهند قد فسد الزما ن وراج قول المرجف
فهلمّ نذهب في الظلا م إلى الجبال ونختفي
هل تذهبين

وهناك نسرح مثلما الأطيار تسرح في الفضا
متوكلين على المقا در صابرين على القضا
كالزاهدين

او نمتطي طيّارةً ونطير في الجوّ الفسيح
متمتعين كما نشا ء بجبنا الصافي الصحيح
في كل حين

يا هند هذي نجمةٌ غرّاء لامعة الجبين
غمّازةٌ فكأنها تدعو إليها العاشقين
هل تذهبين

ودع ما في القطعة الثالثة من إخلال بالسياق العام لمعنى العزلة الشعرية ، التي يمثلها الالتفاف بالظلام والاختفاء بين الجبال والعيش في حريّة الطيور . دع هذا الكلام الذي جاء عن الطيارة والجوّ الفسيح وما يقوم دونه من مقومات تهدم طبيعة القصيدة. ودع إلى ذلك التوكل على المقادر وتناقضه مع فكرة الصبر على القضاء ... دع ذلك كلّه ثم انظر إلى هذا الهيكل الواضح تجده ناقصاً ،

---

١ اغاني الدرويش – ص ٤٧ .

وان القصيدة لم تتمّ وان الشعور بهـا كاملة لم يتحقق ، وان جمالها قد شوهه هذا النقص في البناء .

والسر في هذا الضعف الذي وصفنا بعض مظاهره ، وعرضنا أَمثلة منـه ، يعود إلى عدم الالتئام بين الحقيقة الشعرية والحقيقة الواقعيـة في نفس رشيد . فإن الإحساس بالسعادة في العزلة والنـواح والخمر لم يكن واقعيّـاً ، أي لم يتوفر في الحياة العملية ، ولم يكن مصدر سعادة لصاحبه . وقد برهن الواقع انه اقوى من كل تخدير شعري اصطنعه رشيد .

كان رشيد أَعمق من سائر رفاقه احساساً بأنه هارب ، وأكثرهم حديثاً عن اللذة التي يجدهـا في عزلته وهربه ، واكثرهم إلحاحاً على المعـاني المتصلة بهذه العزلة وذلك الهرب . فهو الدرويش المغترب الذي يرعى النجم ويخفق قلبـه للبرق ، ويبكي لصوت الناي . وهو صاحب القصر الخياليّ البعيد الذي سينقذه من همومه ، والخمر دائماً حاضرة مهيّأة في دنياه ، وجزيرة النسيان فردوسه الجميل ، لا يغيب عنها إلاّ إذا اختفى في ذكريات الطفولة وربوع الوطن ، او في جبال نائية ، او القى عصاه عند خيمة الناطور . ولأول مرة في الشعر العربي ، تكاد كل قصيدة تنطق عن صاحبها ، لتصفه بأنه إنسان ضائع ، يسير خلف ما لا يستطيـع تحديده ، مضطراً ، نافـذاً إلى غاياته المبهمة أَيضـاً ، من خلال الضباب . وأَخيراً تراءى له النور البعيد ، مثلما تراءى لرفيقـه نسيب ، فإذا الدرويش الذي كان يرى في كل خطوة له انتصاراً على الحياة ، يضع نايه وكوبه والجراب ويهتف لنفسه [1]:

آه ما أَحلى المغيب
نام قلبي واستراحا
وقضى ذاك الغريب في الأنام

---

[1] من قصيدة « الضوء البعيد » ــ أغاني الدرويش : ص ١١٠ .

وإذا هو يختار قبره عند حبيباته اللاتي عـاش يشبب بهنّ ، الخيمة والليل والنجمة الغمّازة والكرمة أم الخمر ، بعد ان قضى حياته سهران يرقب النجم والكأس في يـده ، والدموع تهطل وقلبه يستشعر الضيـاع ، وشعره يتمجّد بالانتصار .

إذن : بين الضياع المستبدّ بحقيقة النفس ، والانتصار المفتعل ، نبت ذلك الاضطراب الذي أخذ بخناق شعر رشيد، وهو ما سميناه : الصراع بين الحقيقة الواقعية والحقيقة الشعرية. ولو اتحدتا لما كان هناك اضطراب. ولو أحبّ رشيد واقع الدرويش المغترب حبّاً واقعياً ولم يخادع نفسه لسلم شعره من الاهتزاز والتناقض والتفكك في القصيدة الواحدة .

ولقد وجد رشيد ضالّته المنشودة ، بعد عهـد « الأيّوبيّات » في وصف « الحال » لا في دراستها وتعمقها ، مستعيناً بمددٍ من الحزن الرقيق الشفاف ، على شبابه وفقره ونأيه عن وطنه . وأسعفته طبيعة سمحة يسرة ، ليس فيها — في أصلها — تعقيد. وكل ما فيها من اضطراب، إنما يكمن في المبادىء الجديدة ومدى صلته بهـا : أحقاً أن هذا الاتجاه الرومانطيقي الذي بشّر به جبران ، هو أسمى شيء في الوجود ؟ لم يثر رشيد عـلى هذا الاتجـاه ، ولكنه كان في قصائده ينقل اضطراباً داخلياً — صوّرنا مظاهره — يشعرك بأن إيمانه بالمذهب الجديد لم يكتمل . وهنا نقطة خطيرة في الرابطة القلمية ، ميزت كل فرد فيها حتى لا يذوب في شخصية إمامها الأكبر. أما أبو ماضي، فمزج بين الرومانطيقية والواقعية ، وأما نعيمه، فهو الصديق الذي كان يرى مسافة الخلف بين مبادىء صديقه وبين الحياة الواقعية لذلك الصديق ، فينفر من هذا التناقض . ومرّت مبادىء جبران مروراً سطحياً على نفس ندره، وقامت على شكّ متردد في نفس رشيد ، وجنح بها نسيب نحو الفلسفة المثاليّة .

ولكن الصورة الرومانطيقية حاضرة بكل قوتها في شعر رشيد ، ولنأخذ مثالاً واحداً منها هو صورة الليل والنجوم . فهي التي تستغرق العزلة والحيرة

والضياع والهرب والمناجاة والاستذكار والحنين، والليل يجمع كل هذه الأمور في ذاته. وبين الشاعر والليل حبّ قويّ لا يستنكف الشاعر معه عن ان يكون عبداً لليل، يلحف عليه سائلاً ألا ينجلي لأن ظلامه رشد ونور. أما النجم، فليس هو المنقذ الذي يخرج الشاعر من البحر المظلم، لأن علاقته بالليل لا تستدعي منقذاً، وعلاقته بالنجم هي العلاقة التقليدية بين العاشق والنجوم التي يرعاها، في الأدب العربي. والنجمة ليست رمزاً للخلاص، وإنما هي غمازة تشير إليه أن يمعن في الهرب، أو تسعفه بالوحي، فهي ربّة شعر[1]:

قد كان لي فيما مضى نجمة ... توحي إليّ الشعر سامي الخيالْ
أرنو اليها في سكون الدجى ... والعين مني قد سباها الجمال
بعيدة عني ولكنها ... سميرتي ان جنّ ليلي وطال

والنجم احياناً مجلى للجمال الالهي، قد يقترن بالوطن، كما يقترن الليل بسهر الام على تنشئة طفلها، والنجوم كالبرق مثار الحنين إلى الوطن والاصحاب. والشاعر يستبقي الليل حتى تفنى حشاشته فاذا شارف الفناء استغاث بنجمة الصبح لا بالشمس، فهو يتعلق ببقية الليل وينفر من وضح النهار، لأن النهار يأتيه بطلب الرزق، والليل يكسبه الاحساس بأنه شاعر لا تاجر متكسب. ولذلك يعيش شعره في جوّ ليلي رانياً نحو النجوم، لأنه شاعر عاشق زاهد، فالشخوص الثلاثة في الليل، يمثلون حقيقة واحدة.

وقد اكتفى رشيد بالحديث عن هذه العلاقة بينه وبين الليل والنجوم، فصوّر وحدته ووقف عند حدّ هذا التصوير لا يتعداه، ولذلك كانت وحدته عقيمة فلم تلد شيئاً من التأمل العميق، ولا أزهرت في تربتها فلسفة خاصة. وهو ينفر من اتخاذ الشعر مجالاً للتعبير عن التأملات العميقة والأفكار الفلسفية. وقد قلنا انه يصف «الحال» ولا يدرسها أو يتعمقها، فليس لديه فكرة ذات

---

[1] قصيدة «نجمتي» – هي الدنيا: ص ٨١.

بالٍ عن الغاب والزمن والسعادة والخير والشرّ والنفس الإنسانية – تلك الموضوعات التي شغلت رفاقه وحيرتهم وملأت أشعارهم . وحين يشاء ان يعمق نظرته إلى بعض الحقائق الكونية ، يقع في اضطراب وإحالة . وأقرب شاهد على ذلك قصيدته « مرور الزمان » [1] حيث يقول :

لماذا الضجيج وماذا الخبر فقالوا قريباً يمرّ الامير
فلما رأيت جميع البشر يضجون جهلًا لأمر حقير
وقفت وحيداً بعين الفكر أراقب وحدي مرور الزمان

ويصف الشاعر في قصيدته كيف تتلقى المظاهر المختلفة مرور الزمان ، أما المقابر فتتلقاه صامتة ، وأما البحر فانه يحييه فرحاً به أو احتراماً له ، وأما النجوم فلا يدري ان كانت تخشى مروره . وأما الشاعر نفسه فيتلقاه برهبة – في أول القصيدة – ويعلن في آخرها ان نفسه تحبّ مرور الزمان لأنها شقية بحياتها . لماذا ؟ واين الاساس الفلسفي في هذه النظرات ؟ لماذا يتهيّب هو مرور الزمان اولاً ويفرح به آخراً ؟ ولماذا يتغنى بالبحر وتصمت المقابر وتقلق النجوم ؟ لأن الشاعر لا يحمل في نفسه فلسفة واضحة لمعنى مرور الزمان . لأن صورة العظمة في نفسه غير واضحة . ولذلك لم يفسّر الشاعر علاقة الأشياء بمرور الزمان ، وانما حاول ان يجد تعليلًا لصمت القبور وضحكات الموج وتراقص النجوم .

واستغنى رشيد في شعره عن ذلك التحيّل الفنّي الذي كتبَ على أصحاب النفسيات المتأملة استغلال صور جديدة من التعبير . فلم يكن بحاجة إلى الحكاية القصيرة في شعره ، وقنع بالسرد دون ميل دراميّ واضح ، واقام الشعر على غنائية خفيفة تنتحل الموشح القصير الغصون ، فسترت هذه النغمات ضعفه في التعبير ، ولم تستر ضعفه في المعنى وفي بناء القصيدة . ولكن بعض

---

١ اغاني الدرويش : ص ٦٦ .

قصائده يجمل مع الموسيقى الخفيفة وحدة كاملة ، ولو أكثر رشيد من هـذا النوع لكفل له التقدم دون حاجة إلى عمق فلسفي . ولنمثل لهـذا من شعره بقصيدتين ، فقد طال بنا الحديث عن عيوبه حتى كدنا ننسى محاسنه .

أما القصيدة الاولى فعنوانها « أين كنت » [١] ، وهذه هي بتمامها :

لقيتك لما نصبنا الخيام ألا تذكرين زمان اللقاء
فاسكرت قلبي بخمر الغرام وخلفت نفسي بوادي الشقاء
ثم غبتِ
ألا تذكرين بشط الغدير على صخرة قد جلسنا هناك
ولما انحنيت لصوت الخرير لمحتك في الماء مثل الملاك
حين لحتِ
ولما مشينا لنجني الورود بظلّ فراشاتهـا الحوّمِ
تعبت فودعت هذا الوجود وقلت لأغصانهـا خيّمي
ثم نمتِ
وأودى الزمان بعهد الهوى ولكن قلبيَ ذاك الامين
حفظتكِ فيه برغم النوى فواعجبـاه ألا تذكرين
اين كنتِ

وفي هذه القصيدة والتي تليها ، نفضت الطاقة الشعرية عند رشيد كل قدرتها ، فإذا قسناها بقصائده الاخرى وجدناها تعلو عليها علواً بيّناً ، وهذا تحديد سلبي ، ولكن للقصيدة من الصفات الايجابية مـا يحملنا على تقديمها ، ذلك لأنها في تدرجها النامي وبساطتها الطبيعية ، وهـذه النغمة القصيرة التي تنتهي بها كل مقطوعة ، قد استكملت حدوداً من الجودة . وعيبها ان الشاعر لا يزال يردد فيها المجازات المبتذلة مثل خمر الغرام ووادي الشقاء . اما فيما عـدا ذلك ،

١ هي الدنيا : ص ٣٦ – ٣٧ .

فإن الاسترسال الطبيعي قد جعلها طيّعة منسابة ، ولم يعرقل القلق اتجاه العاطفة فيها ، ولا شانها تردد يعطل نموّها ، وهـذا النموّ يتضح على أكمله في القصيدة الثانية ، التي تجاوزت مـا بلغته هذه من مدى فنّي . وهـذه الثانية بعنوان « الربيع » [١] :

عادت الى الأشجار أوراقها   وعادت الدنيا تثير الشجونْ
تذكّر المسكين وادي الحمى   ونام بالأحلام تحت الغصون
مرّي عليه اليوم ريح الصّبا   وأيقظيه من سبات الجنون
تحرشـي بالورقْ   وأسمعيـه الحفيفْ
ردّي إليـــه الرمق   من قبل يأتي الخريف
يوم تمـرّين عـلى نـائم   أحلامه قـد بددتهـا المنونْ

قـالوا ربيـعٌ قلت أين الصّبا   أين الفراشات وأين الطيورْ
أيام أعـدو خلفها حافيـاً   وكيفما في الحقل دارت أدور
وكل مـا في الوجود   لنـا حـلال مباحْ
لا عــاذل لا حسود   لا غربـة لا انتزاح
هـذا ربيع أعطني مثـله   وخذ إذا ما شئت كل الدهورْ

وحالما نقرأ هذه القصيدة ، نتذكر قصيدة أخرى لرشيد عنوانها « الربيـع » أيضاً ، عرضنا لهـا من قبل ، وقلنا إن الشاعر لم يزد فيهـا على ترديد صور مبتذلة ، وانه لم يستطع أن ينظر إلى الربيـع من زاوية جديدة . أما في هذه القصيدة ، فقد كان الشاعر ينقل أقوى انفعال لمسناه في قصائده دون استثناء .

بدأ الشاعر صادقاً مع نفسه لا يصوّر فرحته بالربيـع ، وانمـا يصوّر تجدد الحزن لعودته ، وهذه بداءة عجيبة ولكنها لا تبدو كذلك ، إذا عرفنـا ان

---

١ هي الدنيا : ص ٩٩ – ١٠٠ .

عودة الربيع ذكّرته بالوطن والطفولة . ومرة أُخرى ما يزال الشاعر يتخذ الرموز القديمة للدلالة على الاحساس الجديد ، فيذكر وادي الحمى رمزاً لكل ماضٍ من عهد أَو وطن ، وبدلاً من ان يكون الربيع مصدر ابتهاج له ، أَسلمه إلى غيبوبة عميقة مترامية الأَطراف، سمّاها الشاعر « سبات الجنون » ، فهو يطلب إلى الصّبا ان تمر به لتوقظه من غيبوبته . لماذا ؟ أَليستمتع بالربيع؟ لا ، بل لأن هذا الربيع الذي لا أثر له في نفسه ، خير من خريف منتظر ، سيبدد أَحلامه كلها .

واستعان الشاعر على أَحداث اليقظة بانحناءة موسيقية خشنة جشّاء :

تحرشي بالورق وأَسمعيه الحفيف
ردي إليه الرمق من قبل يأتي الخريف

وأفاق الشاعر ، فقيل له هذا هو الربيع ، ما بالك تائهاً في احلامك ؟ وهنا ارتفع الشاعر بقصيدته إلى أَوج جديد . أَين الربيع ؟ انه لا يصدق ان الربيع قد حلّ ، بل هو ينكره ولا يعرفه . الربيع الذي يعرفه هو عهد الصبا فأَين هو ؟

أَين الفراشات وأَين الطيورْ
أَيام أعدو خلفها حافياً
وكيفما في الحقل دارت ادور

هذا هو الربيع ، أَما عودة الورق إلى الاشجار ، فليست ربيعاً ، وان دعاها الناس كذلك . الربيع هو العودة الكبرى لا غير . وفي كل لفظة وصورة ، استطاع الشاعر ان ينقل الينا شعوراً واحداً عميقاً ، وان يبعث في قصيدته حياة نامية . لقد كان يضعف ويقنع بالربيع على علاته ، حين تذكر الخريف. ولكنه عاد فانكر الربيع، ورأى في ربيعه الذاهب شيئاً لا تعوّضه هذه البقية الحائلة ، ثم هجع ، ليعاود السّرى في أَحلامه الجميلة .

وليس ثمة ما يمنع من اتخاذ هذه القصيدة أمارة على « التصفية » الأخيرة ، التي صهرت نفس الشاعر، يوم لم تعد المعزّيات قادرة على التعزية، ولا المغريات قادرة على الاغراء . وفي هذه المرحلة فقد كلّ ربيع سحره، وتحطم كل شيء، فغارت النجمة التي كانت تسامره في الدّجى ، وتقطعت أوتار القيثارة، وامّحى سحر الأماني ، وعجزت الخمر – حتى الخمر – عن ان تغرق الشاعر في عباب النسيان[1] :

شربت خمري اليوم لكنها ... ليست كخمري في الزمان القديمْ

وصرخ الشاعر في وجه الحقائق قائلاً[2] :

كم قائل لي قد أوتيت موهبةً ... فقلت يا صاحبي خذها بدولارِ

وعند هذه النهاية المحزنة تحطم الشعر ، واسدل الستار على مأساة فرد ظلّ يتردد في شعره بين الهرب من الموت والحنين إلى لقائه ، حتى جاءه يومه ، بما لا قدرة له على أن يدفعه واسلمه إلى ليل طويل .

---

١ من قصيدة « نجمتي » – هي الدنيا : ص ٨٣ .
٢ من قصيدة « من خمرة الكأس» – هي الدنيا: ص ٩٦ .

خاتمة

فيما تقدم من محاولات كنا نصف المكوّنات والاسس والمظاهر والمميزات لأول حركة في الشعر العربي يمكن أن نسميها « مدرسة » ، ووجدنا أنها مدرسة رومانطيقية ، على ما قد يعتري هذا المصطلح من غموض .

وتتمثل مكوناتها في ثلاثة عوامل كبرى هي :

١) الشخصية اللبنانية في اواخر القرن التاسع عشر ، وكيف أصبح مثلها الأعلى هو الفتى « المتفرد » الثائر على وضع وطنه الاجتماعي والديني واللغوي والذي سعى الى تبديل هذا الوضع، سعياً حثيثاً تجلّى في أدبه المتمرّد الثائر ، او فيما ترجم له من أدب يغذي في نفسه هذه الثورة ويبصرها بطريق الخلاص ويمدّها بأسباب القوّة والنماء .

فإذا أعياه الاصلاح الداخلي ، وألقى سلاحه أمام المؤسسات الرجعيّة التي كانت آنئذٍ تنتفض انتفاضة الموت انطلق جوّاباً يفتش عن الفضيلة والحرية والتسامح في بلاد اخرى .

٢) الاغتراب : ومعناه في هذا المقام صورة التجاوب بين شخصية هذا الفتى الهارب من متناقضات الوطن ، والوطن نفسه حين يصبح واقعه منسيّاً ، وتنغمس نقائضه ومتناقضاته في شعاع مثالي ، فإذا هو روضة هادئة جميلة ، وحياة كلها فضيلة . ويأخذ هذا الشعور بالجدة حين يصحو الفتى الحالم على بيئة جديدة تكفل الحرية للفرد ولكنها تجعله عبداً للآلة — او للمادة — وبدلاً من أن ينشأ بين الفتى والوطن الجديد شيء من الانسجام يحس أنه ليس مغترباً

فحسب عن وطنه الأصلي بل انه غريب في الوطن الجديد ، لأن الناس لا يدركون مشاعره ولا يقدرونها ، وتصبح العودة حلمه الأكبر الذي يحرك عواطفه ، غير أن تلك العودة تظل جميلة ما بقيت حلماً فإذا تحققت استيقظ في نفسه شعوره بنقائص وطنه — من جديد — . ويتمثل هذا الموقف فيما يسمى أحياناً الصراع بين المثالية والمادية او بين روحانية الشرق ومادية الغرب . ومنشأ هذا الصراع ان « الفتى » هاجر من وطنه وسلاحه في تحقيق أحلامه مثالي وغاياته الفردية مادية ، يريد الحرية والمال معا وقد وجد الاولى — إلى حد — وصدم في الثاني .

٣) المؤثرات الفكرية الخارجية : وربما وقع هذا الفتى في البيئة الجديدة على صوت مثالي يشبه صوته ، وسمع الذين يثورون على العلم والعقل والتجربة والآلة ويرون النجاة في مثالية فلسفية تجريدية Transcendentalism ، ويرسمون للخلاص احدى طريقين : طريق صوفية يمتزج فيها الإلهي بالانساني امتزاجاً يجعل منهما طبيعة واحدة « لاثنائية » ، وطريق الصدق والجمال والخير التي تتجسد معاً فتسمى « الطبيعة = الغاب » . نعم ربما سمعوا — او قرأوا شيئاً من فلسفة أمرسون عن الطبيعة « المعلم الأكبر » ، او عن « غاب » ثورو . وربما تأدى اليهم — بطريقة ما — صوت الشاعر ويتمان وهو يرى ان الانسان قد يستطيع تحقيق حريته — فيحرر عقله وجسمه عن طريق الديمقراطية ، ويحرر قلبه من طريق الحب ، ويحرر روحه بالدين. ربما كان ذلك كله او شيء منه، وان كنا لا نجزم به، لاننا لا نعرف شيئاً واضحاً عن الثقافة الاميركية التي وصلت إلى أيدي هؤلاء المهاجرين [1] ولكنا نعلم ان هذا الاتجاه الاميركي نفسه هو وليد اتجاه أوروبي عند كانت وكولردج وبليك وروسو ووردزورث. وقد اتصل جبران بهذا الموروث الاوروبي من خلال بليك ونيتشه ، ثم هنالك

[1] اكد لنا الاستاذ ميخائيل نعيمه في حديث شفوي جرى بيننا وبينه خطأ الاعتقاد بأن الرابطة القلمية تأثرت بالادب الاميركي .

اصل بعيد لهذين الاتجاهين معا ولما كان مشابهاً لهما يتمثل في الافلاطونية الحديثة التي أَخذت موضع الصدارة في فلسفة المسيحية، وتسللت إلى الاسلام عن طريق التصوف . فالاصل الصحيح لهذا الاتجاه المهجري – إذن – هو الحب المسيحي المصبوغ بفلسفة افلوطين وهو تصوف الغزالي وابن عربي ومثالية الفارابي وابن سينا و «طبيعة» الخيام التي تتمثل في العزلة والرغيف والمحبوب والطبيعة، وحيرته التي تعانق حيرة أَبي العلاء ودعوته الزهدية . وهكذا نرى ان مدرسة المهجر حين أَرادت ان تثور على الاوضاع في الوطن الشرقي كانت شرقية في دعائمها الفلسفية وروحها المتصوفة المثالية ودعوتها الزهدية . وقد كان الايمان بالتصوف طريقها إلى الخلاص لان التصوف هو حلقة الوصل بين المسيحية والاسلام (وحاجة الوطن إلى هذا التقارب الديني أمر لم يكن خافياً على المهجريين) غير ان اعتماد الحب اساساً لهذه الحركة الفنية ، كان يعني انها رومانطيقية مسيحية تؤمن بالروح وتنكر كثيراً من التقسيمات التي وضعتها الشرائع . غير انها لم تكد تمضي في هذه الطريق خطوة حتى أَحست بحاجتها إلى الغاب – الطريق الثاني للخلاص – ومن السهل عليها ان توفق بين الطريقين إذا هي جعلت « وحدة الوجود » جسراً بينهما .

من أَجل ذلك كله عرضنا للقارىء صوَر الصراع فيها أولاً فيما أسميناه « الثورة على الثنائية » ثم الخضوع لحكمها ... وهو صراع ذاتي في نفس الفرد يتخذ عنفاً جامحاً للتخلص من الجسد أَو للتخلص من ثنائية (الجسد + الروح) ويمتد في مناطق أُخرى من الثنوية ، تشمل العلاقة بين القلب والعقل أَو بين الخير والشر. حتى إذا تراجع الشاعر المهجري على « استغاثة » الجسد واخذ يقرع النفس وينزع إلى حب الحياة (راجع موقف نسيب عريضه) ... حتى إذا آمن الشاعر ان تحقيق الانتصار على الثنائية لا يتم إلا « **بالموت** » ، وجبن امام الاستشهاد ... عندئذٍ فانه يوجد عالماً جديداً مكان العالم الأُخروي ... عالماً ليس فيه ما في الاسواق والدور من خير وشر وعدل وظلم وسعادة وشقاء..

عالماً فيه حيـاة خالدة لا يدركها موت ... فهرب إليه ، وعـاد من الموت بالخلود، ولذلك تحدثنا في فصل تالٍ عن هذا العالم أي عن الغاب أي عن السعي وراء الخلود، وكيف كانت حالات النفس المتفاوتة تفرض على الشعراء وقفات متفاوتة من هذا « الغاب » فاذا هو حيناً شيء مجرد خيالي وإذا هو حيناً آخر « ضيعة » في لبنان ، وإذا هو حيناً ثالثاً مهرب النفس التاعسة ، وهكذا .

ولكن الصراع للتخلص من الثنائية (بالموت المرعب أو بالهرب إلى عـالم الكمال والخلود ـ الغاب ـ) يدل على فردية خالصة ، فاين الثورة من أجل الحرية ؟ اين الكفاح في سبيل المجتمع ؟ أهؤلاء شعراء حالمون يعيش كل منهم في ذاته ومن أجلها ؟ ما موقفهم من الانسان نفسه ؟ ماذا تعني غضبتهم على عالمه المشحون بالمتناقضات ؟ هنا يجيء الفصل الذي تحدثنا فيه عن « الانسان » وعن استشعارهم شيئاً من المقت له على الرغم من مبدإ « المحبة » ، وتوجيهه إلى الغـاب ليتعـلم الفضيلة ويبلغ الكمال ، أو ليتذكر نقائصه فيحسّ بعجزه فيتواضع ويصنع الخير... ثم ليتذكر عجزه ايضاً امام الموت فيـدرك معنى المسـاواة بينـه وبين الآخرين ... ويعود الشبح المخيـف الذي هرب منـه المهجريون يطل من جديد على أنفسهم المذعورة ... ولولا شيء من التوجـه الاجتماعي ، وبعض الحمية الوطنية في قصائد أبي ماضي ونسيب لما وجـدنا في هذا الشعر إلا فردية خالصة ـ فردية الذين « علقوا أعوادهم على الصفصاف » في « ارض بابل أُخت السبي والغربا » وأخذوا يبكون على مصير الانسان ، واحد يبكي ـ في الحقيقة ـ مصيره .

الصراع مع الثنائية معناه الموت ...

الهرب من الموت إلى أحضان الغاب ـ عالم الخلود ـ

تذكير الانسان بالموت « سيد المقاييس » كي يعطف الغني على الفقير ، وتحسيس الناس بالمساواة ـ لتساويهم في العجز ـ

تقديس الانسان « الفنان » لانه وحده الذي يمتنع على الموت ـ مجازا ـ

كل هذا يشير إلى ان محور الموت لا يزال يدير الشعر المهجري في عنف ، وفي بعض اللحظات يضيق الشاعر المهجري بالموت فيود لو يقف امامه وجهاً لوجه متجلداً مكشراً... وهذا معنى حديثنا عن « التجدد والعدم »... عن واحد يؤمن بالرجعة وآخر يخدر نفسه بانه سيكون بعد الموت جزءاً من الربيع العائد، وثالث يعانق نار ارم فإذا هو خالد لا يفنى، ورابع يقف في «لا ادرياته» كذبابة في بيت من الزجاج تحاول الخروج فتلطم برأسها الجدر الشفافة ثم تسقط على الأرض اعياء . ويدفعهم حب الحياة إلى أن يتحدوا الموت ولكنه تحدٍّ عابر لان نفوسهم المعذبة لا تجد أحلى من الوقفة أمام أوراق الخريف المتساقطة والمساء الحزين والكمنجة المحطمة والفراشة المحترقة او أمام الوطن النائي او المجهول الغامض ... مواقف حزينة حائرة يحرك فيها الموت – أي الأسف على الحياة – نغمات الحنين. ومن ثم أخذنا في فصل تالٍ نحدث القارىء عن الحنين المغلف ، عن هذه المشاعر النفسية المثالية المتجهة نحو الخلود ، عن الغربة – غربة العبقري بين الناس العاديين ، وغربة المهاجر عن لبنان – صورة الغاب والمجهول ورمزهما – ، عن الطفولة السعيدة التي تمثل « يوتوبيا » ضائعة في خضمّ الحياة المادية القاسية ... ثم ما ترشح عن هذا الحنين من نواح وكآبة وميل إلى الهرب ومراودة للنسيان وإقبال على الخمر وشيء يشبه تقديس النغم وتقديس الألم ...

كل هذه مظاهر رومانطيقية لا تخطئها العين ... انعكست عليها الحقائق الذاتية لكل فرد من أفراد الرابطة ، فإذا هو المسيح او الفنان العبقري او المتصوف او الدرويش أو السائح الجواب أو الناطور[1] ولكنها رومانطيقية فيها قسط كبير من الاعتدال ، فليست هي سلبية اطلاقاً ، ولا هي ثورة فوضوية

---

[1] لا نحب ان نمضي على كلمة «ناطور» دون تعليق. فهي على ما فيها من ايحاءات ريفية وصورة للعزلة التي يحبها رشيد ، تعيد لنا صورة «الفارابي» المتأمل الذي كان ناطوراً في بعض البساتين بديار الشام .

لا تعرف مدًى أو حدّاً، وليست مريضة بمرض شاذ وإنما هي « رعوية » وادعة في كثير من حالاتها ، تشبه حفيف اوراق الشجر وتساقط الاوراق وتعيش في هذه الوداعة – قلقة بعض القلق – تستحم بالعطر وتتنشف بالنور فإذا جنحت إلى العنف كانت كتكسر الأغصان في الغاب ، ثورة مبهمة ، جانبها الحزين أقوى من جانبها العنيف . وهي في حاليها تفقد الرمز « الشيطاني » الذي يسخر الخطيئة والقوة والتمرد من أجل تحقيق ما يريده . وهي على دعوتها إلى الحب تفقد صورة «المرأة» معذبة كانت أو غير معذبة، الا خطرات قليلة هنا وهناك تنبىء عن وجد دون ان تصور حباً أو تعطينا صورة واضحة لامرأة .

ولقد جلونا هذه الصورة في فصول ستة وجعلنا الالحاح منصبّاً على جذورها الفلسفية من أجل ان يكون حديثنا عن «مذهب» رومانطيقي لا عن محض مظاهر رومانطيقية؛ ذلك لاننا إزاء تجمع متعمد واعٍ في سبيل اهداف مشتركة تقاسمها ابناء الرابطة وأخذوا بانصبائهم منها، وهذا هو معنى المدرسة الذي نشير إليه أي وجود هدف معين مرتكز إلى فلسفة معينة. اما المظاهر الرومانطيقية فقد تكون مبثوثة هنا وهناك فإذا لم يحس صاحبها بدوره في حياة الأدب وبالأصول الفلسفية التي ينطلق عنها إلى هدفه، وبذلك الهدف الذي يسعى اليه لم تكن رومانطيقيته إلاَّ سمة ظاهرة، ومن التجاوز أن نعده أحد أبناء المذهب الرومانطيقي .

* * *

وبعـــد ان اتضح ذلك كله عرضنا للشعراء فدرسنا كل شاعر عـلى حـدة – باستثناء جبران – لتبين مـدى تفرده الفني بعد أن بينـا مـدى مشاركته المذهبية ، فوصفنا مظاهر الجدة عند أبي ماضي وألمحنـا إلى مميزاتـه الكبرى ، وحللنا – عابرين – بعض قصائده ، وتحدثنا عن شاعرية نعيمه وشاعرية نسيب عريضه ، وتطور رشيد ايوب وتذبذب ندره حداد ، وكانت دراستنا في هذه الفصول « انتقائية » فنحن حيناً نتتبّع التطور التاريخي لشعر الشاعر وحينـاً نعتمد الصوَر في فهم شعره وتذوقه، وحيناً نرصد نموه النفسي وحيناً نحاكمه إلى

وحدة القصيدة ونموها ، وقد نستغل كل هذه المقومات في دراسة شاعر واحد ، ومن هذا المحصول كله نستطيع ان نجيب على هذا السؤال: ما الذي حققته مدرسة المهجر في الشعر العربي ؟ والجواب على هذا السؤال يجب ألا يغفل حال الزمن الذي نشأت فيه هذه المدرسة وان يأخذ بعين الاعتبار ما جدّ بعدها من تطور:

لقد ثارت هذه المدرسة على الموضوع المصمت الصلد المتحجر الذي يدير الشعر ادارة مباشرة على موضوعات الغزل والرثاء والهجاء والمديح ، فأصبح الموضوع في أكثر أحواله يمثل استجابة داخلية وانطلاقاً من دائرة التقليد. وتحدثت كثيراً عن خلجات النفس أو عن الصراع الداخلي فيها واخلصت لموضوعها إخلاصاً لا يعيقه الوزن الرتيب والتنميق. ومن هذه النقطة أضافت إلى موضوعها حركة جديدة حين لوّنت النغم وواءمت بينه وبين هذه الروح في سرعتها وبطئها وتحيلت على أشد الموضوعات الفلسفية صلابة فصبغتها بلون شعريّ، واستغلت كل طريقة ممكنة كالسرد القصصي والحوار وما أشبه ذلك في اخراج الموضوع المعقد الخفي . فوفقت بين الغنائية الجميلة والعمق في الفكرة فاذا شعر هذه المدرسة من أحفل الشعر بالخصب ومن أقدره على الايحاء والاثارة الخفيّة ؛ ونجم عن ذلك ان طأطأت الخطابية الشعرية من رأسها واستحالت إلى استغراق فني تعكر صفوه الجلبة ويعطله التلاعب اللفظي ، وباختصار : منحت هذه المدرسة قوة الخيال حرية مطلقة وتركتها تستبد باخراج القصيدة وتوجهها أنـّى شاءت ، فاذا القصيدة « وحدة عضوية » نامية فيها شيء كثير من الروح الفيضية التلقائية وشيء قليل من الجهد الصناعي ، وفيها صورة نفسية تحاول ان تتجسد في الكلمة والنغمة وتحرر الشعر على يدها من اسار الموضوع والطريقة والنغمات. غير ان موروثها الصوفي جعلها تتصور الحياة « رحلة » فاحتفظ شعراؤها بصور البداوة من قافلة وخيمة وركب ومطية ونار و ... الخ واكثر هؤلاء الشعراء من المصطلح الصوفي وهو امر زاد في قدرة القصيدة على الايحاء ولكنه جنح بالشعر في صعيد ضيق .

ووقفت في طريق المهجريين عقبتـان : الاولى ان محصولهم الثقـافي كان محدوداً بحدود ضيقة، ولم تسعفهم الايام على توسيعه وتعميقه، وهذا هو السر في فقر الصوَر وفي صوَر من التكرار الكثير وفي تجاذبهم الفكرة الواحـدة فيما بينهم . وقد حاول جبران مزيداً من الثقافة ، ولكن اعتماده على « البصيرة » ظل أقوى من ثقافته واتيح له خيال جـامح مستبد ، يسحق كل مـا يجده في طريقه ويصنعه من جديد وينفخ فيه روحـاً جبرانية . وتغلب أبو ماضي على هذا النقص بقوة «الادراك النفسي». أما نعيمه، وهو أوسعهم اطلاعاً، فانصرف عن الشعر إلى غيره ، ووضح انحصار نسيب في حدود الفلسفة « السينائية » إلى حد يبعث على الضيق وبقي رشيد وندره يمثلان هذه السطحية الثقافية بوضوح . أما العقبة الثانية فهي اللغة أو سلامة التعبير لغوياً ، وقد وقعوا كلهم في اخطاء تجافت عن جانب السلامة إمـا لهـذا المحصول القليل وإمـا لان الرومانطيقية تتساهل في جانب اللغة وسلامتها وقوة التركيب وجزالته . وتفاوتوا بعدئذٍ في طريقة التخلص من هذه الازمة ، فذهب أبو ماضي كالنسر يصيد قوي الطير وضعيفه ، لا يهمه كيف وقعت العبارة ما دامت تؤدي الخاطرة أو المعنى . وقصّر نعيمـه مجـال النغمة وتخلص من الاضطرارات الاعرابيـة وجعل من قصيدته اغنية لبنانيـة . وارتد رشيد إلى الموشح القصير الغصون فأجـاد فيه . واعتمد نسيب النغمـات القصيرة والقوة المفتعلة في صوَر الاستفهـام والعرض والتحضيض، ووقع ندره حداد ضحية لهذا القصور فتخلف عن رفاقه .

لقد كان أكثر هذه الدراسة معتمداً على التفاعل بين نفس الناقد والأثر الفني أمامه ،..... كيف يقدم اليك الشاعر نفسه ؟ ما الصورة العامة التي لا تزول من نفسك بعد قراءة شعره ؟ كيف تجلو لك القصيدة نفسها ؟ وبعد ذلك كله نستطيع ان نقول اننـا تركنا هذه القصائد بعد أن لم تعد شيئاً مغلقـاً مصمتاً للقارىء ، فقد أصبحت كل قصيدة – ما عدا القصيدة المتخلفة الخاملة – كياناً حياً ، يستطيع القارىء ان يقيد ملاحظاته عنه – على الاقـل – ان لم يستطع

التغلغل في نقده . ومرة أخيرة لنتناول قصيدة – أيّ قصيدة – دون تعمد شديد ونحاول ان نقيد عليها الملاحظات التي تثيرها هذه الدراسة ... ولتكن قصيدة « الضوء البعيد » لرشيد أيوب[1] :

لبست شمسي الوشاحا   آه ما احلى المغيبْ
نام قلبي واستراحا   وقضى ذاك الغريب
في الأنام

فاحفروا قبري بجانبْ   خيمتي عند الكرومْ
حينما كنت اراقب   في دجى الليل النجوم
لا أنام

واخبروا نايي وكوبي   ثم لا تنسوا الجرابْ
رفقائي في كروبي   انني تحت التراب
لا أضام

دقة الناقوس عندي   كل أنغام الطربْ
فاضربوه عند لحدي   يوم تفريج الكُرب
بالحِمام

لك يا نفسي حياة   بعدما القي العصا
فالأماني جائعات   عللیها بالحصى
كي تنام

هي تذكارات شاعر   عاش في الدنيا شريدْ
ومضى في الأمر حائر   يقصد الضوء البعيد
في الظلام

[1] أغاني الدرويش : ١١ .

ونستطيع أن نقيد على هذه القصيدة الملاحظ الآتية :

١) عنوان القصيدة هو الرمز الصوفي للنور الأزلي الذي يتجه نحوه أبناء الانسانية – وهو حصة مشتركة بين شعراء هذه المدرسة ، وهو « الأمل » المنقذ من الموت ، او هو « الاتحاد » مع الله ... والصورة العامة هي تصوير « الرحلة الانسانية » عند نهايتها والشمس قد اشرفت على الغروب .

٢) القصيدة كلها شوق الى الموت او وشك معانقة له (لانه يخلص من الضيم) في فرحة لا يخفى ما تحت قشرتها من حزن . حزن الشاعر الذي يهمه أين يحفر قبره (يتفاوت المهجريون في النص على هذا الشوق أو الخوف المقنع أما حلاوة المغيب فانهـا تناقض كثيراً من المعاني التي رويناها عن وقفاتهم امام المساء) .

٣) صورة الشاعر هنا هي صورة الدرويش الذي اعتزل النـاس ولم يبق له من رفيق إلا الخيمـة والناس والكوب والجراب .. اولئك هم رفقاؤه في الكروب ، وقد قضى كل حياته في صحبتهم يرقب النجم – مطلع الامل – في جوّ ليلي – رومانطيقي – مبهم (استذكر مشابه هذه الصورة عند الآخرين) .

٤) يحس الشاعر بيقظة المعنى الديني في نفسه على « دقة الناقوس » فهي عنده كل انغام الطرب ... ونكاد نقول ان الشاعر خرج على منطوق العزلة وهو الابتعاد عن الجمهور في الكنيسة وغيرها، لولا ان دقة الناقوس تعني هنا اعلان الموت، ... (قارن مشاعره هنا بالمشاعر عند الشعراء الآخرين) .

٥) يعبر عن ايمان بحياة النفس بعد الموت (هنا يتفاوت المهجريون في هذا المعنى) .

٦) تصوير الاماني – النزعة الدنيوية – جائعة لم تشبع من الحياة ولا بد لكي تنام من ان تعلل بالحصى (هو هذا الذي قلناه عن الثقافة اليسيرة . فهنا يبرز رشيد الطالب الصغير الذي سمع قصة « عمر بن الخطـاب والمرأة الفقيرة التي كانت تعلل أولادهـا بتحريك الحصى في القدر تسكيناً لجوعهم » (تذكر

صوراً عند نسيب عن حرق السفن وعن النطع والجلاد وما أشبه ، وكلها صور من كتب المطالعة التي قرأها هؤلاء في الصغر) .

٧) يتجلى الشعور بالغربة والتشرد في قوله: « وقضى ذاك الغريب» و«عاش في الدنيا شريد » ولكن الحيرة التي يصوّرها في المقطوعة الأخيرة لا تتلاءم وتلك الثقة النفسية التي يعانق بها الموت في أول القصيدة هاتفاً « آه ما أحلى المغيب » .

٨) من كل ذلك يتبين للقارىء مدى الصراع الداخلي الذي نجم عن « عقدة الموت » في نفس الشاعر فاكسب قصيدته حسرة خفية على الحياة وشيئاً من الاضطراب بين الاخلاد إلى الراحة الأبديّة وهول الفراق الأخير .

٩) النغمة في القصيدة جعلتها شبيهة « بسيراناده » حالمه ، فاستطاعت أن تخفي ضعفاً في التعبير يلمسه كل من له تمرس بالاسلوب الجزل . وبعض تعبيراته الغائمة تستوقف النظر لايحاءاتها مثل قوله « لبست شمسي الوشاحا » ، وألفاظه صوفيّة مثل : المغيب ، الشمس ، الضوء البعيد وكلها يحمل ايحاءات وراء المعنى الظاهري .

هي إذن قصيدة غنائية رقيقة تعيد الألفاظ القديمة في أثواب جديدة من الايحاء ... ظاهرها يجتمع حول قطب واحد نسميه الراحة او الطمأنينة ... راحة الذي تحققت أحلامه ... فأخذ يدمث لنفسه عند النوم مضطجعاً ، ثم جمع حوله أصحابه وأحبابه وأحب ان يشيّع بدقة الناقوس ثم طمأن نفسه بان لها حياة اخرى ... فانتقل – في الظاهر – من اطمئنان إلى آخر . غير أن هذا الظاهر ينطوي على قلق وانفعال ... ويتزاوج هذان في طبيعة القصيدة ليكونا صورة للصراع بين حب الحياة والفرحة بالموت . أليس الشاعر قد رثى نفسه وأمانيه في هذه الدنيا تلميحاً ؟ هذا هو الذي نعنيه حين قلنا ان الشاعر المهجري لا يواجه موضوعه مباشرة وإنما يبث فيه إيحاءات لا معاني صلبة حادة ... ويتناول في تصويره نفسية قلقة ، وقد يضطرب وقد يتناقض ولكنه

يسير في التيار الشعوري ليستخلص من اضطرابه وقلقه صورة منسجمة. فالشاعر هنا ليس مصوراً عادياً حين حاول أن يصور حقيقة النفس المشرقة على الموت الفرحة بلقائه .

وقبل ان نمضي عن هذا الشعر المهجري نحب ان نسجل له أثره العميق البعيد في تيار الشعر العربي المعاصر. صحيح ان الرومانطيقية بعد مدرسة المهجر جنحت إلى الاغراق وشيبت بالمرض ، ونخرت شجرتها تقلبات المجتمع وهبت عليها عواصف واقعية جديدة تكاد تقتلعها ، ولكن تبيان هذا التطور وأثر مدرسة المهجر فيه بحاجة إلى دراسة مستفيضة مستقلة ، عسى ان نجد مسعفا على تحقيقها .

فهارس الكتاب

فهرس الأعلام

أ

ب

ت

ث

ج

ح

س

ش

ط

ع

غ

ف

ك

ل

م

ن

هـ

و

ي

فهرس الأمكنة والبلدان والمعاهد

أ

ب

فهرس الكتب والصحف والمجلات *

* (م) مجلة ، (ج) جريدة .

فهرس القصائد

رشيد أيّوب :

نسيب عريضه :

المصادر والمراجع

المصادر :

ابو ماضي ، ايليا — مجلة الاديب س ١٢ ع ٣ .

— ايليا ابو ماضي شاعر المهجر الاكبر (تحرير المرحوم زهير ميرزا) : دار اليقظة — دمشق .

— الجداول

ط . مرآة الغرب :

نيويورك ١٩٢٧ .

— الخمائل

الطبعة الثانية — ط . صادر : بيروت

— ديوان ايليا ابو ماضي

ط . نيويورك

ايوب ، رشيد : — اغاني الدرويش

نيويورك ١٩٢٨

— الايوبيات

نيويورك ١٩١٦

— هي الدنيا

نيويورك ١٩٤٢

جبران ، جبران خليل — السابق

بيروت ١٩٥٠ .
المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران
ج ١ – ٣ .
ط . صادر – بيروت .
– المواكب
ط . المقطم – مصر ١٩٢٣
حداد ، ندره – اوراق الخريف
نيويورك ١٩٤١ .
عريضه ، نسيب – الأرواح الحائرة .
نيويورك ١٩٤٦
نعيمه ، ميخائيل – همس الجفون
الطبعة الثانية – ط. صادر – بيروت ١٩٥٢

المراجع :

الحصري ، ساطع – آراء واحاديث في التاريخ والاجتماع
ط . الاعتماد – مصر
البستاني ، بطرس – التحفة البستانية في الأسفار الكروزية .
ط. مطبعة المعارف – بيروت ١٨٨٥
البستاني ، سليم – مجلة الجنان
بنيان ، جون – سياحة المسيحي.
هلال ، محمد غنيمي – الرومانتيكية .
ط . الرسالة – مصر .

Babbit, Ir. – Rousseau and Romanticism.
Houghton Mifflin Co.
N. Y. 1919.

Blake , w . – The Portable – Blake .
The Viking Press 1955 .

The Cambridge History of English Literature
Vol . 9 .

Guthrie, K. S. – Complete Works of Plotinus .
George Bell and Sons – London .

Pushkin – The Poems , Prose and Plays of Pushkin .
Modern Library , N . Y. , 1936 .

Sherwood, Margaret – Undercurrents of Influence in English
Romantic Poetry .

فهرس الكتاب

AL SHI'R al-'ARABĪ fil-MAHJAR

(Arabic Poetry in North America)

Ihsan 'Abbas, Ph.D. Mohammad Y. Najm, Ph.D.

Dar SADER
P.O.B. 10
BEIRUT, Lebanon

AL SHI'R al-'ARABI fil-MAHJAR